عصام واصل

في تحليل الخطاب الشعري

دراسات سيميائية



دار التنوير / الجزائر

عصام واصل

في تحليل الخطاب الشعري

دراسات سيميائية

دار التنوير / الجزائر



العنوان: في تحليل الخطاب الشعري دراسات سيميائية

المؤلف: عصام واصل

حجم الكتاب: 13 / 21

عدد الصفحات: 146

سنة النشر: 2013

الناشر: دار التنوير / الجزائر

الإيداع القانوني: 4025 / 2010

ر د م ك: 978 - 9947 - 946 - 07 - 7

الطبعة الأولى

دار التنوير / الجزائر

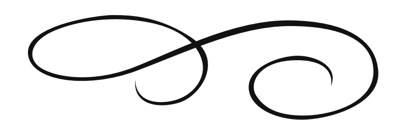
جوال: 89 00 41 661 213+

www.dartanouir-dz.com

عصام حفظ الله واصل

في تحليل الخطاب الشعري

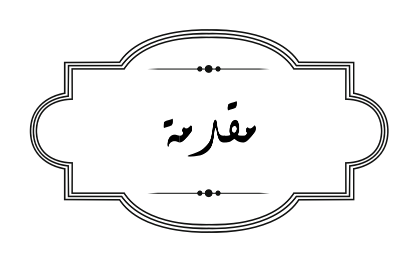
دراسات سيميائية





إلى أصدقائي الطيبين ! !





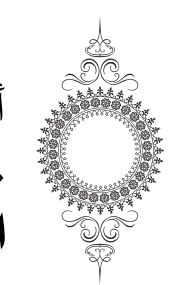
يسعى هذا الكتاب إلى تطبيق أحد أعتا المناهج النقدية المعاصرة، وهو المنهج السيميائي الذي تقترحه مدرسة باريس، وقد انتخبنا مجموعة من النصوص الشعرية مجالا لذلك بغية تأكيد مدى صلاحية تطبيق آليات ومستويات هذا المنهج في دراسة الشعر، خصوصا وأن جل ما تم انجازه فيه نظريا وتطبيقيا ظل متمحورا حول السرد بشكل عام والسرد الخرافي والشعبي منه بشكل خاص، كما يظهر ذلك جليا عند رواده ومؤسسيه في الفكر الفرنسي كجريماس وكورتيس وغيرهما، أو في الفكر العربي كما هو عند عبد الحميد بورايو ومحمد الناصر العجيمي ونادية بوشفرة وغيرهم.

وقد عمدنا إلى تطبيق جل آليات ومستويات هذه المنهج أولا على نص شعري كامل سطحا وعمقا وهو نص «القصيدة الثالثة» من ديوان «كتاب الأم» للمعالج، ثم استعنا ثانياً ببعض هذه الآليات فيما تبقى من نصوص في الجوانب التي اقتضت ذلك؛ مختبرين صحة الفرضية السابقة من عدمها،

فرأينا بعد الدراسة المتأنية صلاحية منهج هذه المدرسة لتحليل النص الإبداعـي (الفني) عموما، شعـراً وسرداً، كمنهج في نصـ أو متن متكامل أو كآليــة إجرائية مساعدة بجوار آليات ومقترحات مناهج أو نظريات أخرى كالتناص والنسوية.

ولعله من المهم هنا التنويه بأن الهدف العام لهذه الدراسات يتمثل في نزعتها التطبيقية، التي سعينا إليها وتمسكنا بها بعد أن وجدنا افتقارا كبيرا في ذلك على مستوى الدرس النقدي العربــي؛ إذ يأتي جله تنظيرا مهملا الجانب التطبيقي. وختاماً نسـأل الله أن نكـون قد وفقنـا إلى ذلك وأفدنـا، وإن لم فإنما حسبنا أن اجتهدنا.. ولله الكمال من قبل ومن بعد.





أولاً :
«القصيدة الثالثة» من كتاب الأم[1] قراءة سيميائية سردية

مدخل:

يجـد القارئ للمنجز الشعري للشاعـر عبد العزيز المقالح نزوعه المكثف نحو التشكيل الســردي، بشكل لافت للنظر سيميائيــا، ومع أن هــذه التيمة مهيمنة في المــتن كله إلا أنها تتمفصــل في ديــوان كتــاب الأم بشكل أكثر جــلاء وأكثر اختلافــا وهندسة، وهــي خصيصة تدعو القــارئ إلى التأمل وإعادة النظر والتفكيك، ومن ثم التركيب، بحثا عن جماليات هذا التشكيل وغاياتــه إن تركيبيا أو سيميائيا، وبطريقة تنأى عــن طرائق التفكيك الســردي الخالص والمعلــوم مسبقاً في المدونــة النقدية العربية، وتتخذ مــن المنهج السيميائي طريقة وآلية؛ لأنه من وجهــة نظرنا أكثر فاعلية في هذه المتن بالذات لأمور سنتبينها لاحقا.

ولأن الدراسات السيميائية تشهد غيابا ملحوظا في فضاءات النقــد العربي المعاصر، لأسباب متعددة، مــن بين أهمها ندرة

(1) عبــد العزيز المقالــح، كتــاب الأم، وزارة الثقافة، الهيئة العامــة السورية للكتاب، دمشق، ط: 1، 2008م.

المصــادر والمراجع المتخصصة (باللغــة العربية)، واكتفاء معظم الدارسات -على قلتها- بالتنظير وإهمال الجانب التطبيقي، فإن هذه القراءة ستسعى إلى المزاوجة بين النظرية والتطبيق، وستميل إلى الجانب التطبيقي أكثر عبر تطبيق آليات وأفكار واحدة من أهم المدارس السيميائية التي مازالت بعض إجراءاتها محدودة لدى القارئ العربي بالرغم مــن أهميتها، وهي مدرسة باريس «sémiotique de l'école de paris» التــي أرســى أسسهــا المفكر الفرنسي أ.ج جريماس، ووضح أفكارها الكثيرون من بعده، وعلى رأسهم تلميذه ج. كورتيســ، وفريق انتروفرن، ولا يعد اعتماد هــذه المدرسة إقصاء للمدارس الأخرى، أو تعصبا لمدرسة دون غيرها، وإنما وجدنا أنها صالحة لاستثمار شكل المعنى المتمفصل في النصــ قيد الدراسة، وهو نصــ «القصيدة الثالثة من كتاب الأم» للشاعر عبد العزيــز المقالح، كنموذج لديوانه كتاب الأم برمتــه، وهذا النص هو الــذي استدعى هذا المنهج السيميائي وآلياته، ولعل أول مظهر سيميائي جعله يستدعي هذا المنهج أنه نص هجين، بإمكاننا أن نطلق عليه: النص (شعر/سردي)، ففيه من الشعر بقدر ما فيه من السرد، لم يفارق شعريته إلى سرديته ولم يفعل العكس، بل حافظ على كل ميزة من الأخرى.

كمــا أن الدافع المحوري لنا في ذلك يكمن في الرغبة الملحة لتطبيــق آليات ورؤى هذه المدرسة التي كانت معظم تطبيقاتها على السرد، وهدفنا التأكد من جدوى تطبيق هذه النظرية على

الخطاب الشعري، وكذا نصوص أدبية أخرى؛ لأن رهاننا الأول يقوم على جملة من التســاؤلات الجوهرية المختزلة فيما يلي: هــل في الإمكان قــراءة نص ما - أي نصــ - بغض النظر عن نوعــه الأدبي وفقا لمعطيات هذه النظرية المسماة بـ «السيميائية السرديــة»؟، هــل بإمكانها أن تكون نظريــة عامة لتحليل كافة الأنواع الأدبية، وفك شفرات النصوص، وتحديد أشكال معانيها دون تمييز بين نص وآخر؟، وبمعنى أكثر دقة هل بإمكان القارئ أن يتناول نصوصا غير سردية محضة وفقا لهذه النظرية؟، خصوصا وأن معظم التطبيقات التي اعتمدتها هذه النظرية منذ بداياتها كانت على نصوص سردية بسيطة غير مركبة[*]؟!.

إن هذا الأمر يشكل رهانا أكثر تعقيدا، ويدعو إلى المغامرة من جهة، والاشتغال على التجريب والمجازفة من جهة ثانية.

وثمــة رهانات أخرى لا تقل أهمية عــن هذه، وتتمثل في ضــرورة إعادة النظر في كيفيات تطبيق هذه النظرية في الفكر العربي -على قلتها-؛ إذ إننا نجد معظم التطبيقات قد عمدت إلى الاشتغــال (التقني) على النصوصــ، فتحولت النظرية تبعا لذلــك إلى آليات مجردة، جامدة غــير متحركة، تسعى

(*) الملاحــظ أن أكثر من اشتغل على هــذه النظرية كان يطبقها على نصوص سردية قصيرة جدا أو يشتغــل على نصوص خرافية وهو ما فعله جريماس وكورتيس وجماعة انتروفرن في الطرف الآخر، وما فعله العجيمي ونادية بوشفرة وغيرهما إذ إنهما قد طبقا علــى نصوص من كتاب «كليلة ودمنــة»، أو كما يصنع عبد الحميد بورايو في تطبيقاته على الكثير من نصوص الأدب الشفوي أو نصوص ألف ليلة وليلة.

إلى قولبة النصوص، وتعتمد على حشو التطبيقات بالكثير من الرموز، والترسيمات والجداول، في أماكن تستدعي ذلك أو لا تستدعيه، وبطرق عشوائية، ناهيك عن أنها تقوم بتفكيك النصوص ولكن الصعوبة بعد ذلك تكمن في كيفية التركيب، وبمعنى أكثر دقة إن الآليات الإجرائية تكون هي غاية في حد ذاتها فيتم –مثلا– تحديد البنى العاملية، أو الصور، أو الحالات، والتحولات، ولكن البحث عن الدلالة فيما بعد يظل مهمَّشا ومقصى، وهو مكمن الخلل، ويشكل رهانا آخر يقف أمام الدارسين.. أضف إلى ذلك ضرورة توحيد مصطلحاتها التي يعمها الغموض والفوضى بشكل يمثل عائقا لدى القارئ العربي؛ إذ نجد بعض المصطلحات لها أكثر من ترجمة، وأكثر من تأويل، وأكثر من تطبيق.

وإذا كانت المدارس السيميائية – على تعددها – تُجْمِعُ بأن السيميائيات تهدف إلى دراسة العلامات وأنظمتها، فإن مدرسة باريس تتميز عنها بدراسة وتحديد شكل المعنى في نص معطى، فهي لا تبحث في النص عن المعنى، ولا عن التركيب، أو عن غاياته ولكن عن كيفية قوله لما قال، بالإضافة إلى تعدد واتساع جهازها المصطلحي، وتعدد مرجعياتها وأصولها التي استمد منها (جريماس) أفكارها وأسسها ومبادئها، ومنها[1]:

(1) ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 2، 2003م: 28.

- الإرث السوسيري.
- مدرسة براغ.
- أعمال (برونديل وهلمسليف).
- إرث المدرسة الشكلانية وعلى رأسها أعمال (فلاديمير بروب).
- الإرث الفرنسي (تنيير وسوريو).

بالإضافة إلى أنها تتطلب تحليلا مركبا/(– محايثا – بنيويا – خطابيا):

- «محايثا»: لأنها تهتم بالأدب/ النص من حيث هو، وتبحث في أشكاله الداخلية، وتقصي المحيل الخارجي بحثا عن شكل المعنى الناتج عن تسلسل الحالات والتحولات، والعلاقات الرابطة بين العناصر النصية.
- «بنيويا»: من حيث إن المعنى لا يوجد إلا بالاختلاف، ولا يمكن لعناصر النص أن تكون مفيدة إلا بموجب علاقاتها فيما بينها، فهي تشكل وحدة عضوية متلاحمة لا يمكن الفصل بينها أو تجزئتها، فلا وجود للعناصر مجزأة ولا وجود لعنصر خارجها.
- «خطابيا»: لأنها تهتم ببناء إنتاج الخطابات، على عكس اللسانيات التي تهتم بالجمل والمفردات، فالسيميائيات تهدف إلى التنظيم الخطابي.

إلى جانب تحديدها للمستويات التي يتم من خلالها قراءة النصوص، وآليات كل مستوى على حدة، ابتداء من البنية السطحية، ومكونيها السردي والخطابي، وما بينهما، ووصولا إلى البنيــة العميقة(*) بمكونيها المتمثلين في تفكيك الوحدات الدلالية الصغرى، والمربع السيميائي(**).

تسعى هذه القراءة إلى البحث عن أشكال المعنى في النص – قيد القراءة –، وفق البنيتين السطحية والعميقة، وستسبقها بتحديــد الخصائــص السيميائيــة لجملتي البــدء والاختتام بوصفهمــا مُشَكِّلين للمســارات التي تسعــى إلى فتح كوى للتفاعل بين القارئ والنص، من حيث إنهما يثيران لديه جملة من التوقعات والاحتمالات الدلالية كما سنرى فيهما.

الخصائص السيميائية لجملتي البدء والاختتام في النص:

اهتمــت الدراســات السيميائية على اختــلاف مدارسها وتوجهاتها في الآونة الأخيرة اهتماما ملحوظا بالعتبات النصية seuils، لمــا لها من مقــدرة على توجيه المقروئيــة وتحديد آلياتها (في معظــم الأحيــان)، وقد بلورهــا وأرسى مبادئهــا وقواعدها

(*) هناك من يترجمها بالبنية العميقة والبنية المحايثة وبنية الخفاء... إلخ.

(**) يترجمه البعض بالمربع الدلالي، والمربع العلامي، ومربع جريماس...

مؤخرا المفكر الفرنسي «جيرار جينيــت» Gerard Genette، في كتابه عتبات، الذي قسمها فيه إلى قسمين، عُنِيَ الأول منهما بالعتبات الفوقية، بينما عُنِيَ الثاني بالعتبات المحيطة، وما يهم هنا هو جزء من العتبات المحيطة الداخلية للنص، وهي الجملتان البدئيــة والختامية، والمواقف التي يتضمنهــا كل منهما، وكذا بنياتهما العاملية التي تتضمنهما، أي أننا سنتناول هذه العتبات من وجهة نظــر مدرسة باريس السيميائية مع الاستعانة ببعض آراء جينيت التي سيستدعيها النص والسياق، وينبغي الإشارة هنا إلى أن جينيت لم يهتم بالجمل الاختتامية، ولم يتناولها، أو يدرجها ضمن العتبات النصية؛ لأنه على ما يبدو كان منشغلا بكل ما يمهد للدخول في النص.

أ. الخصائص السيميائية للجملة البدئية:

تمثل الجمل البدئية مفاتيح سيميائية في النص، لا تقل أهمية عن بقية العتبات النصية التي تسهل عملية تلقيه، و(قد) تسهم في تفكيك شفراته، وتحديد أشكال معناه، ومن ثم استكناه بناه ومضامينــه السيميائية التي ينبني عليها، وتبــدأ منذ أول نقطة مفضية إلى التخييل، وتنتهي عند أول تحول وانتقال من وضعية إلى أخــرى إن دلاليــا أو تركيبيــا، إلا أن الجمــل البدئية وكذا الختامية — عموما – لا تشبه الجمل النحوية من حيث تراكيبها، فالجملة النحوية لها أركانها كما هو معروف في القواعد النحوية،

ولا مجال للخوض فيها هنا، فالجمل البدئية في النصوص جمل نصية وليست بالضرورة جملا نحوية؛ لأنها قد تتكون من جملة نحويــة أو فقرة أو أكثر من ذلك، ومــن وظائفها أنها تقدم فكرة مصغرة عن النص، و/أو تختزل مضامينه وتثير فكر القارئ تمهيدا لإدخالــه في عملية قراءة النص -كما هو حاصل مع النص قيد القراءة-، وتقدم رؤية كلية عنه، وجملة من الترقبات، والتوقعات لما سيأتي من بنى نصية درامية تجسد الأحداث وأبعادها.

ولكي يدرك المتلقي هذه الوظائف أو غيرها في جملة بدئية مــا فإن ذلك يحتم عليــه تفكيكها إلى أصغــر وحدة خطابية فيها، ومن ثم تركيبها وفقا للمعطيات والآليات التي تقترحها النظرية ويستوعبها المنهج المشتغل عليهما، ويوحي بها النص وما يفرضه من رؤى وعلامات.

يقترح النص بعد القراءة والملاحظة العميقتين، أن الجملة البدئية تتمثل في الملفوظ التالي:

«في السماء،

على الأرض،

ما كان إلا الشتاء.

النوافذ مغلقة

والشوارع خالية

كيف؟

من أي نافذة سقط الموت»[1].

إن اختيار هذا الملفوظ جملة بدئية لم يأت عبثا، أو اعتباطا، بل هو ناتج عن اختبار وملاحظة نظريا ومنهجيا، وأول مؤشر منهجي جعلها صالحة لذلك هو أنها قدمت حالة الذات ووضعها الفكري والاجتماعي القائم بشكل مختزل، بالإضافة إلى تقديم الفضاء المحيط بها جامدا مخيما عليه السكون والرتابة والجمود؛ ليشحن الحالة الفكرية للذات دلاليا، وتقدم -إضافة إلى ذلك- الملفوظ المحوري الذي يعد بؤرة التحول والمثير المركزي في النص: «من أي نافــذة سقط الموت».. في بدايتهــا، وعند نهايتها تعلن انتهاء الاختزال الكامن فيها، إيذانا بتفصيل ما أجمل بعدها وتوضيح أسباب الاختزال، وحيثيات قلق الــذات وكذا أسباب جمود المكان وخلوه وسيطرة الشتاء عليه والبرودة الكامنة فيه، ونوافذه المغلقة، بإعــلان الذات المتلفظة عن تفصيل ما أُجْمِل في بداية هذه الجملة عبر اشتغال الذاكرة (الاسترجاع):

«كنت وحيدا أمام السرير

الذي بدأ الموت ينزع عنه الحياة،

وأمي تقاوم

تلهث»[2].

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 19.

(2) المصدر نفسه: 19.

وانطلاقا من ذلك فإن الجملة البدئية تتمفصل في مقطعين قائمين على التوازي التركيبي والدلالي هكذا:

في السماء
ما كان إلا الشتاء
على الأرض
و:
النوافذ مغلقة
كيف
الشوارع خالية

من أي نافذة
سقط الموت

إن الملفوظ الاستفهامي البسيط (كيف) يأتي ختاما لهذه الجملة، وبداية ممهدة للاستفهام المركب الذي يليه -(من أي نافذة سقط الموت)- الذي يمثل بدوره بداية ممهدة لاشتغال الذاكرة السردية، وجعل القارئ متلقيا محوريا لما سيأتي بعدها من اشتغال سردي لحكاية الموت، وأسرارها التي تكشف عن حالة الذات، وعلاقتها بموضوعها الرئيسي (حياة الأم /بقائها)، وكذا عن حالة الأم التي تذوي دون أن يستطيع الابن أن يقدم لها أيّة مساعدة، فهو ذات حالة فاقدة للقدرة -وإن كانت ممتلكة للإرادة فهي إرادة معطلة- تقف في مواجهة ذات فعل ممتلكة لمواضيع الجهة المتمثلة في القوة والإرادة ومعرفة الفعل ووجوبه.

وتنطلق هذه الجملة البدئية من لحظة قلق وارتباك وهدوء حزين، وخلو يسيطر على الشوارع التي يمثل الشتاء محورها وبطلها الرئيسي الذي يهيمن على كل شيء فيها، إنها خالية إلا منه..

وتقدم هذه الجملة حالة ذات متسائلة عن كيفية الصمت بشكل معلن وعن أسبابه بشكل ضمني. وتتميز هذه الذات بعلامة مائزة وهي الافتقار المتمثل في عدم الامتلاك لمعرفة تحركات الموت؛ بوصف المعرفة إحدى آليات موضوع الجهة؛ الذي يمثل موضوعا «يكون اكتسابه ضروريا لتأسيس كفاءة فاعل منفذ من أجل تحول رئيسي»[1]، وهي علامة تزج بالقارئ في عمق التساؤل وتسمه - كنتيجة لذلك - بنفس السمة فيبدو فاقدا للمعرفة أيضا، فإذا كانت الذات الساردة تمتلك معرفة الأحداث السابقة لسقوط الموت، وفاقدة لمعرفة الأحداث التالية لسقوطه فإنها تسعى إلى الاتصال بها conjonction عبر الممارسة، والاقتراب من الأسباب، واستكشافها معاينةً عبر المحكي، فإن القارئ سيكتشفها من النص على عكس الذات، أي أن مصدر المعرفة مختلف عند كل منهما، فالذات الساردة تستقيها من الواقع والتجريب والبحث عنه في الواقع المحيط، بينما الذات القارئة تستقيها من النص، إن الذاتين تميزهما علامة الانفصال عن المعرفة، وتختلفان في كيفية ومصدر الحصول عليها.

(1) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، مقدمة / نظرية - تطبيق، تـ: حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2012م :4.

وقد انتظمت الجملة البدئية وفق بنية عاملية تشكلت من:

المرسل (الطمأنينة) ← موضوع القيمة (الاستقرار) ← المرسل إليه (الذات)الابن.

المساعد (الهدوء) ← الذات(الابن) ↔ المعارض (سقوط الموت فجأة).

تمثل الطمأنينة مرسلا باعثا على الاستقرار الذي يمثل فيه الذات متصلا بموضوعه، ويمثل الهدوء وخلو الشوارع مساعدا على هذا الاستقرار، وعلى اتصال الذات/الابن بهذه القيمة الايجابية، غير أن ثمة معارضا يبرز على مسرح الأحداث، فيحدث تحويلا لهذه القيمة، التي لا يتم الكشف عن أبعادها وأهدافها واتساعها إلى بنية التحول المحورية في النص فتحول قيمة الاستقرار إلى قيمة عدم الاستقرار فيبدأ الموت بسلبها ومن ثم يسعى إلى سلب قيمة حياة الأم.

ب. الخصائص السيميائية للجملة الختامية:

فإذا كانت الجملة البدئية عادة تقوم بوظيفة رئيسية هي اختزال النص، وتقديمه بشكل مكثف، وتعمل على إغراء القارئ بتفكيك المتن، بحثا عن مضمرات الجملة البدئية، ومضمرات النص التي اختزلتها هذه الجملة، ومن ثم تأسيس القارئ كفاعل في برنامج الاتصال بالمعرفة، وامتلاك موضوع

الجهة، ينخرط من خلاله في عملية الكشف والقراءة، فإن الجملة الختامية تقدم ما يشبه الإجابات التي تضمرها الجملة الافتتاحية، وتتحدد بأول لحظة ينتهي فيها الصراع والتأزم، ويتم الانتقال فيها إلى ما يشبه وضعية الاستقرار، أو ما يوحي بالاستقرار، ويشي بأن ما سيأتي هو خاتمة، أو تلخيص، واختزال لما سبق منذ الجملة البدئية حتى آخر فقرات النص حيث الاستقرار النهائي نصيا على الأقل، وتقوم بوظيفة رئيسية تتمثل في اختزال ما فُصِّلَ في النص، إنه اختزال مختلف عن الاختزال الذي تقوم به الجملة الافتتاحية، فالأولى تجمل قبل التفصيل، والثانية تختزل بعده.

ويقترح النص جملته الختامية بـ:

«يا أيها الموت رفقا

بهذا الكيان الرقيق.

لم يعد جسدا

صار طيفا

ولكنها الروح

ساكنة الظل

حين يجف تضيء

ولا تسأل البيت

تخشى الفراق

وتأبى النزوح

كأني بها تتعذب حزنا عليه

وشوقا إلى عالم الضوء

والصحوة الأبدية.»[1].

إنها –عبر اختزالها– تقدم الخلاصة النهائية التي توصلت إليها الذات من اتصال وانفصال عن موضوعها، وتقدم شحنة معرفية للمتلقي، فالذات في الجملة البدئية تتدرج في التحول والفقدان، بينما في الملفوظ الختامي تعيش التحول الجذري، وبداية استعادة الاستقرار المشروط بانتقال الأم إلى عالم الضوء.. فإذا كانت الذات في الجملة البدئية متسائلة قلقة فإنها في الجملة الختامية مستسلمة منكسرة، إنها تقدم إجابات عن التساؤلات المطروحة في الجملة الافتتاحية، وتعيد الذات القارئة والساردة إلى حالة امتلاك لموضوع الجهة المتمثل في المعرفة، وبذلك تدخل في تضاد مع الحالة التي تمثل انفصالا عن المعرفة، مع الحالة الختامية التي تمثل اتصالا بالمعرفة وفقا للترسيمة التالية:

- الحالة البدئية= الذات: متصلة بعدم المعرفة، قلقة، مضطربة، متسائلة.

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 21، 22.

- الحالة الختامية= الذات: متصلة بالمعرفة، مقتنعة، راضية، مستسلمة..

وهاتان الحالتان تجسدان بالضرورة كيفية التحول المحوري في النص المتمثل في الانتقال والتحول المحوريين في حياة الابن..، وحياة الأم و(صراعها مع الموت) وانتقالها إلى حالة الموت والانفصال عن الحياة، وامتلاكها لحياة أخرى.

فإذا كانت الجملة الافتتاحية في النص تقدم حالة مختزلة وخطوطاً مقتضبة عن أمر لا يتم الكشف عنه إلا بعد الانخراط في تفاصيل النص فإن الجملة الاختتامية تقدم خلاصة للنص وما آلت إليه ذات الحالة من فصلة بموضوعها وامتلاكها للمعرفة، واستسلامها لما آل إليه الوضع تسليما مطلقا، واستبدال حالة الخوف والارتباك التي في مفاصل النص إلى حالة أمنيات يتمناها الذات من الموت، أو يطلب منه الرفق بالأم.

كما أنها تقدم حالة ذاتين؛ ذات الحالة/ الابن السارد في لحظة استسلام، ومن خلالها تتقدم حالة ذات متضمنة هي حالة الأم التي أصبح كيانها طيفا ولم يعد جسدا، لأنها أصبحت ساكنة تخشى الفراق، وفي نفس الوقت تحن إلى عالم الضوء، إنها بين أمرين؛ إذ إنها ستدخل في فُصْلَة عن عالم الدنيا الموصوف ضمنيا بعالم الظلام، ووُصلة بعالم الآخرة الموصوف علنا بعالم الضوء.

وبذلك تتمثل البنية العاملية للجملة الختامية في:

المرسل: (الابن) ← الموضوع: (اليأس) ← المرسل إليه: (الموت).
↑
المساعد: (التسليم بالواقع) ← الذات: (الابن) → المعارض: (الموت).
بالإضافة إلى:
المرسل: (القضاء) ← الموضوع: (حياة الأم) ← المرسل إليه: (الابن)
↑
المساعد: (قرب الأجل) ← الذات: الموت → المعارض: (الموت)

فثمة بنيتان يظهر فيهما الابن مانحا متنازلا في الأولى، ويظهر الموت مهيمنا في الثانية، في الأولى يكون الذات (الابن) منفصلا عن القيمة الايجابية (حياة الأم) ممتلكا لليأس الناتج عن هيمنة الموت ومساعدة التسليم بالواقع المحتوم، فإذا كان المرسل هو «الذي يدفع «الذات» للاتصال بـ «الموضوع»[1]، فإن الابن بذلك يقوم بهذا الدور كما رأينا، إذْ إنه يتحول في آخر المطاف إلى مرسل وبشكل أكثر دقة إلى ما يشبه الواهب الذي يتنازل عن موضوعه بشكل أو بآخر ويكون بذلك مساعدا له على الاتصال بموضوعه.

بينما في الترسيمة الثانية يكون المرسل القضاء الذي يساعد على اتصال الموت بالموضوع المستهدف (حياة الأم) بمساعدة قرب الأجل ومنح الابن وتخليه عن موضوعه بناء على قوى غيبية تلزمه لا شعوريا بالتسليم بها.

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تـ: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط: 1، 2003م: 10.

يمكن أن نستنتج من بنيتي الاختتام أن الابن (الذات) / الشاعر (المقالح) في معظم نصوصه صوفي في رؤيته للموت بوصفه بوابة الحياة الأبدية، ووسيلة عبور إلى الاتحاد أو اللقاء مع الذات الإلهية، إلا أنه حينما تعلق الأمر بأمه تحول الأمر نوعا ما، فأصبحت رؤيته إليه طبيعية (دنيوية) فنلمح مفاجأة بالموت في البدء واضطرابه وتساؤله عن مكان وزمان مجيء الموت، ما جعل رؤيته الصوفية تلك تغيب في المفتتح لكانها تعود فيي الاختتام، وما بين البنيتين يتواتر الصراع بين الرؤيتين حادا في الاتساع والتلاشي ليستقر فيي الأخير حيث تتسع آفاق الانتقال الذاتي (النفسي للذات) والموضوعي (الأم) إلى عالم الضوء.

البنية السردية

1. البنية السطحية.

تتقدم النصوص كنتيجة لجهاز مبني من القواعد، والعلاقات التي تسهم في تنظيم البنى التي يخضع لها شكل المعنى، وتأتي وفق مستويين متراتبين، هما المستوى السطحي، وهو القابل للملاحظة، والذي ينظم المحتويات القادرة على التمظهر في شكل خطابي، والمستوى العميق وهو الذي تفرزه هذه البنيات السطحية، وتكون وسيلة إلى النفاذ إليه، فالشكليات الصورية

(*) ينبغي التفريق أولا في البنية السردية مابين المحكي /(النص)، وبين السردية/ (وهي سلسلة الحالات والتحولات).

في المستوى السطحي تتبنى علاقات التناقضات والتضاد والتضمن المنظمة في المستوى العميق.

ويوجد في المستوى السطحي مكونان رئيسيان يضبطان علاقاته وعناصره المحورية، وهما المكون السردي(*) والمكون الخطابي، يأتي المكون السردي كآلية إجرائية تضبط وتحدد سلسلة البرامج السردية، والحالات والتحولات، بينما يضبط المكوِّن الخطابي تسلسل الصور وآثار المعنى الناتجة عن الحالات والتحولات.

أ. المكون السردي:

يتقدم المكون السردي في أي نص بوصفه سلسلة من الحالات والتحولات القائمة بين الذوات ومواضيعها، وتترجم هذه الحالات والتحولات في عدد من البرامج السردية التي يضمها مسار أو

(*) قد لا تكون العوامل شيئا محدداً/أشخاصا مثلا، ولكنها قد تكون إشارات أو أفكارا أو عناصر غير فيزيائية.. إلخ، فالعوامل «هم الكائنات أو الأشياء التي مهما كانت صفتها وأسلوبها، حتى وإن كانت مجرد ممثلين، وحسب الطريقة الأكثر سلبية، تساهم في القضية»، [جوزيف كورتيس، الأشكال السردية، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب: الكشف عن المعنى في النص السردي، (السرديات السيميائية)، ج: 3، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م: 56.]، ويميز جريماس بين نوعين من العوامل، أولها عوامل التبليغ: «الراوي والمروي له...»، وثانيهما عوامل السرد: «المرسل والمرسل إليه...»، ويقوم النموذج العاملي على ثلاثة أزواج من العوامل، تتكامل فيما بينها، هي: «المرسل/المرسَل إليه، الفاعل/الموضوع، المساعد/المعارض» وتتحدد هذه الأزواج من خلال محاور ثلاثة، هي:

1 – محور الرغبة: وهو الذي تربط الذات بالموضوع.

2 – محور الإبلاغ: وهو الرابط بين المرسل والمرسل إليه.

3 – محور الصراع: ويجمع المعارض بالمساعد.

مسارات متعددة، وتتكون من نوعين من الملفوظات، إما أن تكون ملفوظات حالة، أو ملفوظات فعل، فملفوظات الحالة تتحدد بعلاقة الذات بالموضوع، بينما تتحدد ملفوظات الفعل بناء على الفعل التحويلي الذي يؤديه فاعل الفعل/المعارض، ويتم بواسطة تحول رئيسي بين الذات وموضوعه المستهدف، فيحدث اختلالا ما، تسعى الذات بعده إلى إعادة التوازن ومن ثم الامتلاك.

إن التحويل بناء على ذلك إما أن يكون تحويلا فُصْليًّا تكون فيه الذاتُ منفصلة عن موضوعها، أو تحويلا وُصْليًّا تَكون فيه الذاتُ متصلة بموضوعها.. ولا يمكن تحديد ذلك ما لم يتم تحديد العوامل(*)، والقوى المتصارعة في النص، والقيم المتصارع عليها، وأهدافها، وغايات كل عامل من جهة، وتحديد مساره من جهة أخرى. و«لا يمكن الاعتراف بالذوات كذوات إلاَّ من خلال تعالقها مع موضوعات القيمة، وموضوعات القيمة لا يمكن الاعتراف بها كمواضيع قيمة إلا إذا كانت مستهدفة من الذوات، وبتعبير آخر لا يوجد تحديد للذوات إلا من خلال ارتباطها ووضعها في علاقة مع الموضوع والعكس»[1].

وحتى تكون الذوات قادرة على الإنجاز ينبغي أن تكون مؤهلة للقيام بذلك، ويعني هذا أن تكون ممتلكة لمواضيع الجهة: «جهات

(1) جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تـ: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 2007م: 27.

الإضمار: وجوب الفعل /وإرادة الفعل، وجهات التحيين: قدرة الفعل ومعرفة الفعل»، وحتى يكون الفاعل /ذات الحالة أيضا قادرا على التحويل، وإعادة التوازن، ينبغي له أن يكون ممتلكا لمواضيع الجهة بوصفها مؤهلات أساسية ينبغي توفرها فيه حتى يعيد الامتلاك ويتحول من حالة الافتقار إلى حالة الامتلاك؛ لأن «موضوع الجهة هو الموضوع الذي يكون اكتسابه ضروريا لتأسيس كفاءة فاعل منفذ من أجل تحول رئيسي»[1].

يتجلى بعد هذه المنطلقات المنهجية المختزلة والبسيطة /نوعا ما/ أن المكون السردي في النص يأتي مشتملا على عنصرين رئيسيين يديران دفتي النص وبناه وهما: الاضطراب، والتوازن، ويشتمل عنصر الاضطراب على وضعيتين، الأولى تتمثل في وضعية التشتت والارتباك، والثانية في وضعية الافتقار (الذات تفتقر إلى المعرفة منفصلة عن موضوع الجهة وموضوع القيمة[*]/الإبقاء على حياة الأم).

وإذا كان الافتقار عادة ما يؤول إلى رغبة في القيام بمشروع نقيض، تتحول الذات بمقتضاه من ذات حالة إلى ذات فعل، إن أنجز هذا المشروع وأفضى إلى جزاء ايجابي يتحقق موضوع القيمة ويزول الافتقار ويكون الامتلاك، وإلا ظل الافتقار قائما وظل الإحباط[2]، فإنه يدعو إلى إنشاء عنصر ثان، وهو

(1) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: 64.

(*) يخلط الكثير من الباحثين بين الموضوع والقيمة، في حين إن الموضوع مختلف عن قيمته، فالموضوع هو الحيز الذي تتحرك فيه القيم، إن الموضوع هو الشيء، وما يراد منه هو

عنصر الاتزان الذي يشتمل على عنصرين هو الآخر، أولهما التحول والانتقال من لحظة الارتباك والتشتت إلى محاولة القيام ببرنامج سردي وسيط، يسعى من خلاله الفاعل إلى خلق مشروع تحويل يهدف إلى طرد الموت عن الأم، والإبقاء على حياتها، أما العنصر الثاني فهو الحل، ويتمثل في «الاستقرار» الذي هو «وضعية نهائية» ويظهر فيها /الفاعل / الذات:

- مستسلما للقضاء والقدر.
- ملحا على رغبة الإبقاء على الأم، ومع ذلك يرغب في ذهابها إلى عالم الضوء بوصفه عالم الاستقرار النهائي لها، وهو ما يجعله يتنازل عن إلحاحه على بقائها، فالانتقال مشروع امتلاك الأم لقيمة ايجابية تتمثل في الحياة الأبدية في عالم أفضل.
- يتقدم في حالة تذبذب بين بقاء الأم وذهابها، وذلك عبر صورة الأم المتذبذبة بين الأمرين، وهو بذلك لا يقدم

قيمته، فالأم في هذا النص -مثلا- هي الموضوع، وحياتها وبقاؤها.. هي القيم المتصارع عليها في النص من قبل الفاعل والفاعل المضاد. [ينظر: الجيرادس جوليان غريماس، في المعنى، «دراسات سيميائية»، تعريب: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية: 68 - 83.] ويؤكد جريماس بـ«أن الشيء المرغوب لا يشكل سوى ذريعة، سوى حيزٍ لتوظيف القيم، إنه المكان الوسيط بين الذات ونفسها»، [ينظر: المرجع نفسه: 71].

(2) ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية جريماس (Greimas)، سلسلة مساءلات، الدار العربية للكتاب، المغرب، د. ط، 1993م: 120.

رغبتها الفعلية في التذبذب بين البقاء والذهاب بقدر ما يقدم حالته الكامنة وتذبذبها بين بقاء الأم إلى جواره وانتقالها إلى مكان آخر (عالم الضوء)، إن صورة تذبذبه تتخفى خلف صورة تذبذب الأم.

وتنتظم -بعد ذلك- علاقات النص والذوات في البرامج السردية وفق مسار سردي خطي، يقوم على ثلاث مراحل زمنية، تتخللها وظائف معينة[1]:

أ. ما قبل.

ب. أثناء.

ج. ما بعد.

ينطلق النص قيد القراءة -عمليا- من المرحلة الثانية: (الأثناء)، ويضمر مرحلة الـ(ما قبل)، وينتهي بمرحلة (ما بعد)، فما قبل هو المرحلة المضمرة ويمثل مرحلة التوازن؛ حيث الفاعل ممتلك لموضوعه، والهدوء مسيطر على الأشياء، وعلى الذوات والعالم، ولعل الذات الساردة تعمل على إضمار هذه المرحلة عنوة؛ لأن فكر الفاعل كان منصبا على فترة التحول التي أحدثت خللا وافتقارا هامين في حياته وحياة الأم وفي العالم أيضا.

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسات سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2008م: 23، 24.

بينما ينطلق النص فيزيائيا من مرحلة الـ(أثناء)، وهي مرحلة التحول التي يعلن الموت فيها ولوجه إلى مسرح الأحداث كفاعل مضاد، يقوم بإحداث فصلة بين الذات والموضوع، ويخلق بؤرة التحوّل المركزية، ويبدو ذلك في قول الراوي: «من أي نافذة سقط الموت».

فدال (السقوط) وحده كفيل بتوضيح مدى الفزع، والمفاجأة، والمباغتة التي أحدثها الموت، وكذا مقدار التحول الذي قام به مابين زمنين ووضعين، إنه ملفوظ يتكفل بإبراز حدين زمنيين فاصلين، (قبل /بعد).

وتمثل مرحلة التحول (ما بعد) حالة توازن مع فقدان مضمر، أي أن الذات تعلن عن تسليمها بالفعل، والانفصال Disjonction عن موضوعها، ولكنها لا تظهر فعل غياب الأم، بل تجعله مضمرا، ولعل ما جعلها تضمره مع إمكان تحققه هو محاولة تخفيف الفاجعة وتهوين وقوعها عليه، إنه برغم تسليمه الظاهر لم يزل يبطن في النفس ترددا مضمرا ناتجا عن قوة الفاجعة.

من هنا تتجلى حركة النص الدائرية، التي تبدأ بغياب وتنتهي بغياب آخر، تبدأ بغياب حالة التوازن وإضمار مرحلة الـ(ما قبل)، وتنتهي بحالة الغياب المضمر للأم، والافتقار للموضوع.

يتأسس ملفوظ الـ(أثناء) على عودة الراوي إلى ما قبل / الماضي:

«كنت وحيدا أمام السرير

الذي بدأ الموت ينزع عنه الحياة

وأمي تقاوم

تلهث...»

إنها لحظة زمنية تمت فيها الأحداث قبل زمن تلفظ الراوي، يجسد فيها الراوي ذات الحالة بملفوظ حالة فُصْلِيٍّ (الذات منفصلة عن موضوعها)، ويمثل فيها الموتُ ذات فعل بملفوظ فعل وُصْلِيٍّ، فهو فاعل حالة متصل بالفعل والموضوع، يقوم بفصل ذات الحالة عن موضوعه، ويتشكل ذلك عبر برنامج سردي يسعى من خلاله ذاتُ الحالة إلى الدخول في وصلة بموضوعه وإعادة الاستقرار، إلا أن البرنامج السردي المضاد يعيقه عن ذلك، فتتسع حينئذ دائرة الصراع، وتدخل الذات في الفصلة عن الموضوع القيمي، كما تتسع دائرة التلفظ، وتتقدم الأحداث، وتتناسل البرامج السردية، ويأخذ موضوع القيمة شكله النهائي (الغياب المسكوت عنه)، ويغدو فاعل الحالة فاقدا لكل مواضيع الجهة، بالإضافة إلى فقدانه للموضوع وقيمه المستهدفة معا، من حيث إنه يظْهر غير قادر على إحداث تحول، وتأسيس مشروع للاتصال

به، وهو ما يجعله يعلن استسلامه بعد ذلك، ورضاه وتخليه عن موضوعه، غير أنه يرمي إلى وضع عقد ائتماني يطلب فيه الرفق بموضوعه (الأم) التي أصبحت فاقدة لقيمتي الشباب /والقوة. ويطلب أخذها برفق.

فيظهر من خلال هذه الوضعيات ووظائفها أن ثمة ثلاث ذوات تتداخل في صراع مباشر وغير مباشر هما الأم والموت من جهة، والابن والموت من جهة ثانية، إنه صراع مصيري قائم على جدلية البقاء والفناء، إنه محاولة بقاء بالفعل (وهو بشري محدود القوة) وفناء بالفعل وبالقوة وهما كاملا الأهلية ومكوناتها سيميائيا.

لذلك تتحقق البنية العاملية للنص وفقا للترسيمة التالية:

المرسل (الموت/معرفة) ⟵ موضوع القيمة (حياة الأم) ⟵ المرسل إليه (الأم)/عجز

المساعد (إيعاز/قرب الأجل) ⟵ الذات (الابن/لا معرفة) ⟶ المعارض (الموت)/قدرة

تبدأ الوضعية من إرسال إشارات من الموت، تنذر بأخذ حياة الأم (موضوع القيمة)، إلى الأم التي لا تملك شيئا سوى المقاومة غير المجدية، واللهاث اليائس، والمساعد على إرسال تلك الإشارات هو الإيعاز الناتج عن قرب الأجل المحتوم، وتربط الذات /الابن بالموضوع /حياة الأم علاقة الرغبة التي يعمل المعارض/ الموت على عدم تحقيقها أو إبقائها.

وتربط المرسل /الموت بالمرسل إليه علاقة (قوة/عجز) يتسم المرسل بالقوة، بينما يتسم المرسل إليه بالعجز من جهة. وتربط المرسل بالموضوع علاقة رغبة الانتزاع والامتلاك من جهة أخرى.

بينما تربط الذات بموضوعه علاقة رغبة من جهة وتربطه علاقة صراع مع المعارض من جهة أخرى، ويتسم المرسل بالمعرفة والقدرة بينما يتسم الذات بفقدان المعرفة وعدم القدرة:

(ما الذي يفعل ابنك يا أجمل الأمهات؟)

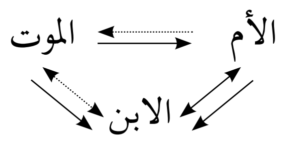
(أماه هل أفتح الباب كي يخرج الموت؟)

تؤول العلاقة بين الذات والموضوع إلى علاقة فقدان من جهة، بينما تؤول بينها وبين المعارض إلى تسليم ورجاء للرفق بالأم من جهة أخرى.

إن الذات من خلال ما تقدم تدخل في صراع إشكالي في غاية التعقيد مع الفاعل (المنجز/ المضاد)، فكيف ينتصر في صراعه مع فاعل نوراني روحي غير فيزيائي وغير مُدْرَكٍ لا يُرى!! وهو فاقد للمؤهلات الأساسية التي تجعله قادرا على انجاز مشروع ما، ومع افتقاره لمواضيع الجهة هذه يدخل في مرحلة الارتباك النهائية، ويبقى وجوده كفاعل غير مؤهل، إن الذات ملزم حتى يكون قادرا على انجاز التحول والامتلاك

بانجاز برنامج سردي وسيط ينتقل بواسطته إلى تحقيق البرنامج الرئيسي، يسعى من خلال البرنامج الوسيط إلى امتلاك المعرفة والمؤهلات حتى يستطيع الإبقاء على حياة الأم وطرد الموت الذي يمثل البرنامج الرئيسي، وهو ما لم يتحقق.

ويمكن أن نحدد كيفيات قيام العلاقة مابين الذوات بشكل مفصل بالترسيمة التالية:



تبدو علاقة الابن/الذات بالموضوع/الأم علاقة مباشرة تتجسد في الرؤية والحس، وتقوم علاقته بالموت بينه وبين الموت على الوهم/التخييل، وتقوم علاقة الفاعل المضاد/ الموت بالفاعل على الهيمنة، وتقوم علاقته مع الأم على الحس أيضا، في حين تقوم علاقة الأم به على التخييل وعدم الرؤية، وتقوم علاقته بالأم علاقة الفاعل المنجز بالضحية (القيمة المستهدفة).

إن لكل ذات من هذه الذوات الفاعلة وظيفتها كذات محورية في البنية العاملية، ومسارها السردي، وبرنامجها الرامي إلى تنفيذ مشروع ما عبر وظيفة محددة. فوظيفة الذات/الابن تتمثل أولا في نقل السرد/الحكاية التي وقعت، وإيصالها إلى القارئ، فهو راوٍ مشارك فيها. أما وظيفة

الأم فإنها قائمة علـى الصراع المباشر مع الموت والصراع بين تنفيـذ مشروع التحول والانتقال إلى عـالم الضوء، أو البقاء في عالم الظلام، وكذا الاتصـال بالابن. وتقوم وظيفة الموت على الاشتغال على تيمات الوصل والفصل، فصل الأم عن العالم المشتمـل للأهل والسكن ووصلها بعالم آخر، وفصل الابن عنها ووصله بغيابها.

إن هـذه القوى تتصـارع حول موضوع قيمـة واحد وهو الحياة/ البقاء.. فالفاعل ممتلك لوجود الأم، والفاعل المضاد/ المـوت يسعى إلى فَصْلِهِ عنه وامتلاكـه بدلا عنه، وهو بذلك يمارس مشروعا شرعياً مطلقا ينصِّبُـه فاعلا مفوَّضاً، يخول له انتـزاع الموضوع بطريقة غير قابلة للتراجع، لأنه يمتلك تفويضا مطلقـا، وتوجيها سماويا لا يمكن التخلـي عنه، وهو ما جعل الـذات متسائلة عبر شبكة مـن الأسئلة عن كيفية التصرف لإيقاف المشروع المضاد، والمهدد له، ليستقر الأمر في الوضعية الختامية إلى التسليم المطلق والرضاء:

«ولكن نهرا كبيرا
ينابيعه صدر أمي
يظل غزير الحنان
لماذا يريد له الموت أن يتوارى
وان تبلع الأرض أسماءهُ
وخلاياه

تاريخ ميلاده
سنوات الصبا
والكهولة»[1].

إن الصـراع بـين الفاعل والفاعل المضـاد صراع محسوم النتيجـة سلفـا فالفاعـل لا يستطيع إيقاف مشـروع الفاعل المضاد، ولا يملك سوى التسليم فقط.

ب. المكوِّن الخطابي:

يفضـي المكون السردي البسيط عـادة إلى المكون الأكثر تعقيـدا، وهو المكـون الخطابـي، إذ يتم الانتقـال من تحليل النصـ باعتباره سلسلة مـن الحالات والتحـولات كعناصر ضابطـة لمجموعة مـن الأدوار العاملية بصفتهـا –هنا– بنية سرديـة Structure narrative إلى «المكـون الخطابي كاستثمار دلالي لهـذه البنية»[2]، ويمثـل المكون الخطابـي حلقة وصل بـين البنية السطحيـة والبنية العميقة، من حيـث إنه يحدد الدلالة الأوليـة للنص، ويتم عبر هذا المكـون دراسة الصور المحورية المتمفصلة في النص، وضبـط مساراتها التي تندمج فيها وتؤسسـ للتشاكلات الخطابية، ومن ثـم تحديد الأدوار الموضوعاتية للممثلين.

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 21.

(2) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية: 78.

أ. التجمعات الصورية:

يســوق جريماس مثالا دالا على هــذا النوع من التشكيل الصــوري، وهــو أن الشمس تنتظــم في مسارها مجموعة من الصور، مثل الأشعة، والإشراق، والحرارة.. إلخ[1]، وهذا يعني أن الصــورة اللفظية[*] تنمو منها احتمــالات دلالية متعددة، متعلقــة بها، ناتجة عن بعدين اثنين، أولهما من مخزون المفردة المعجمي، الذي نستطيــع أن نجده في أي معجم، والثاني ناتج عن الذاكــرة الثقافية، والبعد التأويلي للمفردة، بالإضافة إلى السياق والاستعمال.

والصورة/ اللكسيم تتشكل من ثلاث قواعد رئيسية:

- أولها: شكل الصورة في حد ذاتها.
- والثــاني: جذرها النــووي، وهو مادة الصــورة، ونواتها المضمونية، إنه محتواها الثابت.
- أمــا الثالــث: فيشــكل مساراتها الصوريــة التي تمثل وظيفتهــا وتوظيفها المــادي، فـ«الصورة وحــدة دلالية ذات مضمــون ثابت، تعرف بنواتهــا الدائمة، وتتحقق إضماراتها بشكل مختلف حسب السياقات»[2].

---

(1) ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي،:80.

(*) وتعني: المفردة المعجمية، وهناك من يترجمها بالصورة (اللكسيمية)، أو اللكسيم lexem، وكذا اللفظيم.

(2) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: 128.

ومــن المفيد ذكره هنــا أن النص كله شبكــة متضامة من الصــور، ولذلــك ينبغــي عنــد التحليــل الاكتفــاء بأكثرها تميــزا، ولا بد من تجميعها وتعديلها مــن أجل إعطائها صياغة سيميائية متجانسة لجعلها أكثر مطابقة لمتطلبات نحو سردي[1]. وعليه يمكن أن نميــز بين صورتين محوريتين ينبني النص قيد الدراســة منهما، وتشكل الصور الباقية لواحق لها، وهوامش عليهــا، تعززها وتجليها من جهة، وتضفي عليها عمقا من جهة أخــرى، وهاتان الصورتان هما (الشتاء والموت)، يضم الشتاء صورة الفصول الأخرى، لنقترح الأقرب إليه منها وهو الربيع مثلا، بينما يضم الموت صورة الحياة كذلك.

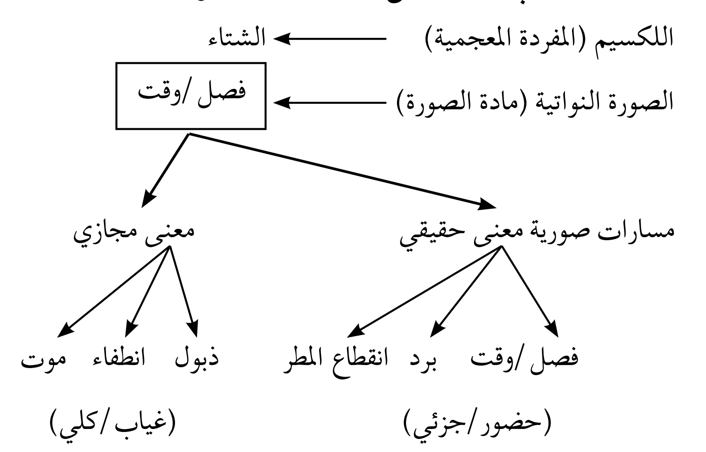
تــبرز صورة الشتاء منذ جملتــه الافتتاحية، وتمثل مفتاحا دلاليا محوريــا للنص برمته؛ لأنهــا ذات محمولات متعددة متشظية، فإذا كانت الصورة تحتوي «على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية»[2] فالشتاء في بنيته اللكسيمية دالٌّ على الوقت، وتدل صورتــه النواتية/مادته على فصل من فصول السنة، بينما تــزدوج المعاني في مساراته الصورية، وتتمفصل إلى معان حقيقية ومعــان مجازية، فالمعاني الحقيقية تشي بأنه

---

(1) ينظــر: أ.ج غريماس، الفواعل – الممثلون- الصور، تــ: عبــد الحميد بورايو، ضمن كتــاب الكشــف عن المعنى في النصــ السردي، النظريــة السيميائيــة السردية، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ج: 2، ط: 1، 2009م: 46.

(2) رشيــد بن مالــك، قاموس مصطلحــات التحليل السيميائــي للنصوص، عربي- انجليزي-فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د. ط، 2000م: 74

فصل مــن فصول السنة، بارد، ينقطع فيه المطر / «في اليمن»، بينمــا يظهر من المعــاني المجازية الذبــول، والانطفاء، وموت الطبيعة، والغياب، وتفصيل ذلك تبينه الترسيمة التالية:



فالمكون الصــرفي والنحــوي للصورة يفضــي إلى مادتها، التــي تفضي بدورهــا إلى طبقاتها العميقــة الكامنة فيها، غير أنهــا تكتسب من سياقها الجديد واستعمالها في النص معنى مجازيا مختلفا، فهي دالة على مسارات صورية مختلفة إضافية منها: (الوحشة، الفراغ، انقطاع الحركة، الغياب)، من حيث إن الشتــاء في النص يقوم بدور موضوعاتي يتمثل في هيمنته على الجهات والأماكن بوجوده في السماء وعلى الأرض:

«في السماء،

على الأرض،

ما كان إلا الشتاء.»[1]

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 20.

وهو دال على الجفاف واليباس وغياب الدفء:

«مسكينة في الشتاء الشوارع

يابسة من يدثرها

من يجس يديها

ويرخي عليها ستار النهار

تجف البحيرات

حين يجيء الشتاء»[1].

فالشتــاء في معظم البلــدان –ومنها اليمــن- يحمل دلالة الجدب، وموت الطبيعة المؤقت، الناتج عن انقطاع المطر، وينتهي موتها بذهابه تدريجيا لتعــود إلى زهوها وحياتها من جديد، من هنا تحمل صورة الشتاء شحنة دلالية مركبة فهي موظفة في سياق موت الأم، وذلك يشي بوعــيٍ سيميائي عميق لهذه الصورة، ودلالاتها الجوهرية التــي لا تسلِّم بوقوع أمر الموت المطلق، وإنما تسلم بالموت المؤقت الــذي ينتهي بانتهاء فصل مجدب لتعود دورة الطبيعــة وتحيا من جديد، وهو ما تلح عليه الذات الساردة عبر تأكيدها في الحالة الختامية، التي لا تنتهي بموت الأم، بل إنها تضمــر موتها وتعلن عن رغبة الأم في الانتقال من عالم الظلام إلى عالم الضوء برغم حزنها لفراقها البيت والأهل، وكأن الموت يشبه حالة الشتاء الذي يبلغه فصل الخصب عند الانتقال إلى عالم الضوء بعد الموت.

(1) المصدر نفسه: 20

ويمثــل الموت في النصــ الصورة المحوريــة الثانية، وتعرف بنواتها الثابتة، المتمثلــة في الإخافة، والاحتجاب عن الرؤية، والانقطاع عن العالم، والحزن، والصمت، بينما يتمثل المعنى المجــازي للموت في الجمود، والغياب، والقوة، والانتزاع، غير أنها تقدم في النص معنى مختلفا من خلال الوظيفة المحورية المتمثلــة في انتزاع موضوع القيمــة المستهدف من قبل الابن ويتمثــل في حيــاة الأم، وفصــل الابــن عنه، ووصلــه بقيمة اليتم.

وبالإضافة إلى هذه الوظيفة فإن معجم «المفردات في غريب القرآن» يحدد أنــواع الموت بحسب أنواع الحياة، ويصنفها في خمسة أنواع[1]:

- فالأول: ما هو بــإزاء القوة النامية الموجودة في الإنسان والحيوان والنبات..
- والثاني: زوال القوة الحاسة.
- والثالث: زوال القوة العاقلة.
- والرابع: الحزن المكدر للحياة.
- والخامس: المنام.

إن هــذا التعــدد المعجمــي في مســار الصــورة يدل على خصبها الدلالي وعلــى سعتها التداولية، ولها -بالإضافة إلى

(1) ينظــر: أبو القاسم الحسين بن محمد المعــروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريــب القــرآن، تحقيق وضبط: سيد كيــلاني، دار المعرفة للطباعــة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت: 476، 477.

ذلــك- دلالات حافة، تتعدد بتعدد سياقــات واستعمالات المفردة، ومخزونها الثقافي في الذاكرة إذ توحي بـ:

مقبرة- قبر- جنازة- تشييع- حداد- بكاء- خوف- رثاء- غياب.

بالإضافــة إلى أنها قد اكتسبــت في النص معنى المراوغة، فالمــوت يقوم بدور غرضي وظيفته التحويــل، إذ يحول مسار الــذات من امتــلاك لوجــود الأم إلى فقدان لهــذا الوجود، وتحويل الابن إلى عالم اليتم من جهة، ونقل الأم من حالة إلى أخرى من حالة الصحوة المؤقتة إلى عالم الصحوة الأبدية.

إن هاتين الصورتين -كما أشرنا- تمثلان محورين رئيسيين، يتضامــان، ويتداخــلان من جهــات شتى، فالشتــاء غياب، والمــوت غياب، وكلاهما جمود وتحول مــن حالة إلى أخرى، وبذلك تغدو صور النص شبكة واحدة.

وتكمن وظيفة الصورتين السياقيــة والوظيفية في تكثيف حالة الفقــدان، وهيمنة مســاري الغياب والجمــود، ومن ثم تقديم حالة الذات المرتبكــة في حزنها، ووجعها، الناتجين عن انتزاع الموت لموضوعها.

ب. المسارات الصورية:

تمثل المسارات الصورية مجموعة من المتواليات الخطابية/ الصوريــة المتشابكــة التي يفضي بعضهــا إلى بعض، ويحيل

بعضها إلى بعض، وينتج بعضها عن بعض، ويجمع بينها خيط رفيع وأوجه شبه متعددة، لتندرج تحت محور واحد يمكن تسميته حقلا دلاليا، ويعرفه جريماس بأنه «مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضا، ويحيل بعضها [إلى] بعض. فالسيارة والقطار والحافلة والطائرة تؤلف مسارا صوريا يحمل عنوان «وسائل نقل»[1]، وقد لا نجد مسارا صوريا واحدا في النصوص بل تتعدد المسارات الصورية فيها لتجتمع في نقاط وأوجه مشتركة بينهما، ترد في شكل «تجمع خطابي» Configuration Discurisive ماثل بالقوة في الخطاب المعطى»[2]، ومعنى هذا أن الوحدات اللكسيمية المعجمية للمسارات الصورية قد لا تتشابه أو تتطابق تماما، لكن يجمع بينها وجه شبه ما، وتنتظم كلها وفق نسق واحد، وتؤدي محورا فكريا واحدا، وتسمى البؤرة الجامعة لهذه الوحدات المعجمية بالـ «تجمعات الخطابية» وهي على عكس المسارات الصورية المحققة تبعا لظهورها للعيان تبدو «مجردة نطلع عليها من خلال تجسيدنا إياها بالاقتراب من الفكرة العامة المقولبة للخطاب، والتي تعد الهيكل الأساس له حتى يتسنى لنا الإمساك بالشكل المنظم للمحتوى»[3].

(1) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي: 79.

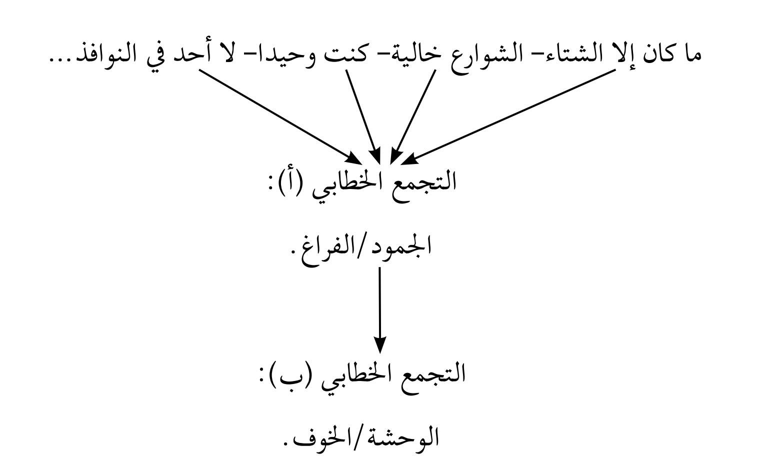
(2) نادية بو شفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، د.ط، د.ت: 83.

(3) المرجع نفسه: 84.

ومعنى هذا أن الصور لصيقة بالمفردات وخزائنها المعجمية والدلالية والثقافية.. بينما المسارات الصورية متعلقة ببنى الخطاب واستعمالاتها فيه، وعلاقاتها مع غيرها، ووفقا لهذه المنطلقات المنهجية نجد أن النص ينتظم وفق مسارين صوريين، الأول تتمفصل فيه مجموعة من الصور من أهمها:

«ما كان إلا الشتاء- الشوارع خالية- كنت وحيدا أمام السرير- هل أفتح الباب- لا أحد في النوافذ- يابسة من يدثرها- تجف البحيرات- تبلع الأرض أسماءه- ساكنة الظل».

كل هذه المسارات الصورية تتآزر فيما بينها، وتمثل أفقا متناميا للنص، تتسع دلالاته باتساع مساراته الصورية، فخلو الشوارع إلا من الشتاء، والوحدة، وفراغ النوافذ، وجفاف البحيرات، وسكون الظل»، كلها مسارات ترسم المسار المتنامي للنص، ووحداته المكثفة وتعبر عن الجمود من جهة، وعن الفراغ من جهة أخرى، والجمود والفراغ هذين وهما التجمع الخطابي الأولي لهذه المسارات يقودان إلى قيمة الوحشة الناتجة عن الموت بوصفه فاعلا مضادا والتي تقع تحت ضغطها الذات، وتمثل الوحشة هنا التجمع الخطابي الثاني لهذه المسارات، فالتجمع الخطابي الأول يفضي إلى تجمع خطابي ثان، ويتمثل ذلك وفق الترسيمة التالية:



إنما ينظم ويجمع هذه المسارات الصورية أنها دالة على الجمود والفراغ، فهي –وفقا لذلك– تشكل عائلة واحدة للوحشة والخوف.

نخلص من شكل هذه الترسيمة ومحتوياتها إلى أن المسارات الصورية هي من تمنحنا عنوان تجمعها الخطابي، أو بمعنى آخر شكل الجامع المشترك فيما بينها.

أما المسار الصوري الآخر في النص فإنه يتشكل من مجموعة الصور المتعددة الحمولات الدلالية، غير أن ما يهيمن على دلالاتها هو انصبابها في محور يؤازر المكون العام للنص من جهة ومكون مسارها المقترح من جهة ثانية ومن أهم هذه المسارات الصورية:

«تجف البحيرات / نهرا كبيرا.. يريد له الموت أن يتوارى / تبلع الأرض أسماءه../ الكهولة / لم يعد جسدا..»

تتنامى هذه الصور، ويؤدي كل منها إلى ما يليها، فتعبر الأولى عن فقدان الماء بوصفه محتواها وجوهرها، وتعبر الثانية عن فقدان الذات لموضوع قيمتها (النهر الذي مصدره صدر الأم) (الحنان الحب الدفء..)، وكذلك مسار تبلع الأرض أسماءه الذي يعبر عن فقدان للأسماء بوصفها هوية دالة ووسما.. وصورة الكهولة التي تدل على فقدان الشباب بوصفه القوة التي تزرع النشاط والحيوية في الروح والجسد، بل هو جوهرهما معا، وتدعمها صورة «لم يعد جسدا»، وبذلك يكون التجمع الخطابي الذي يصل بين هذه الصور ويخلق مسارها الموحد هو «الفقد».

ويجمع هذين المسارين الصوريين جامع واحد، وهو أنهما يدعمان التجمعات الصورية، ويحيلان إليها، وبذلك فإن علاقة التشارك والفصل والوصل والتحويل هي الجامع بين التجمعات الخطابية والمسارات والصور، فإذا كان الشتاء يمثل فاعلا منجزا يقوم بوظيفة تحويل فُصْلِي أي فَصْل الطبيعة عن حياتها ووصلها بالجدب /موتها، فإن الموت يمثل فاعلا منجزا كذلك، ومهمته القيام بتحويل فُصْلِيٍّ يتمثل في فصل الفاعل /الذات/ الابن عن موضوعها (وجود الأم)، ووصلها بموضوع مضاد، وهو اليتم، وكذا فصل الأم عن حياتها الدنيوية ووصلها بحياة أخرى، ويجمع هاتين الصورتين أنهما يمثلان دورين غرضيين، من حيث إنهما يقومان بتأدية أفعال تحويل.. مؤقتة وليست نهائية؛

فالشتـاء يعقبه تحول، واتصال بفصول أخرى، وبذلك تستعيد الطبيعة دورتها وحياتها، والموت يعقبه فعل حياة أبدية فتستعيد الأم بعد ذلك حياتها..

2. **البنية العميقة**:

إذا كانـت وظيفة البنية السطحيـة تتمثل في الكشف عن أشـكال المعنى عبر البنـى المتمظهـرة (/المتجلية/الملموسة)، بواسطة البرامج والمسارات السردية، وما يحدث فيها من حالات وتحولات بـين العوامل، ومواضيعها، ومؤهلاتها، وقدراتها على الانجاز؛ فـإن البنى العميقة تهتم بالكشف عن أشكال المعنى في بنياته المحايثة، عبر مفصلة للوحدات المحورية في النص، وما ينتج عنها من تخالفات، وتماثلات، وتضادات... إلخ.

إن بنيـة السطح تعود «إلى المجال القابل للملاحظة وتعتبر [... البنية العميقـة] مقدَّرة في الملفوظ. يلاحظ مع ذلك أن مصطلـح العمق حامل لإيحـاءات أيديولوجية بفعل إحالته إلى سيكولوجية الأعماق، ولأن معناه يقترب دائما من معنى الأصالة»[1].

ويوصف هذا المستوى بالعمق لأنه «يُدْرَكُ بوصفه مضمرا في الخطـاب المحلـل، وهو فيه بمثابـة الخلاصـة، أو بالأحرى

(1) أ.ج. غريماس، و ج. كورتيس، تعريفات اصطلاحية، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن كتـاب الكشـف عن المعنى في النصـ السردي، النظريـة السيميائيـة السردية، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ج: 2، ط: 1، 2009م: 7.

القلب... البنيات العميقة هـي أكثر ابتعادا عن الموضوعات الموصوفة، أكثر عموميَّة. فالأمر يتعلَّق هنا بمستوى تحتي، يوافق تقديرا إدراكا مجملا لعالم دلالي محدد.»[1].

يهـدف المستـوى العميـق إذن إلى «إضفـاء تمثيل منظم ومنطقي على شكل المضمون»[2]. يعاد من خلاله بناء السنن الذي يحكـم ويمفصل وينظم ما أُعـدَّ في البنى السطحية[3]. ويتـم تنـاول النصوص في البنية العميقـة بواسطـة آليتي «الوحدات الدلالية الصغـرى» وكذا «المربع السيميائي» وما بينهما من آليات تابعة لهما.

أ. الوحدات الدلالية الصغرى:

لا وجـود لألفاظ مستقلـة بمفردها، ولا تشتغـل الألفاظ وحيـدة بمعزل عن بقية الألفاظ، إذْ لابد من علاقة رابطة بين لفظ وآخر، وهذا يعني أن ثمة لفظين متزامنين، وأن ثمة علاقة بين هذين اللفظين[4]، «فالصور –في أي لغة ما– تقيم علاقات فيما بينهـا، وترتبط، وتتجمـع، أو تتقابـل، أو تقصي بعضها

(1) جوزيف كورتيس، الأشكال السردية، تـ: عبد الحميد بورايو: 188، 189.

(2) جـان كلود جيرو، ولـوي بانينيه، السيميائيـة نظرية لتحليل الخطـاب، تـ: رشيد بـن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ضمـن كتاب: السيميائيات أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002م: 120.

(3) ينظر: فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص : 155.

(4) ينظر: المرجع نفسه: 171.

البعض بفضل سياقاتها المشتركة، أو المختلفة»[1]، وتكون البنى العلائقية بين كل لفظ/صورة وآخر متعددة، ولا يتم إدراك بعضها إلا من خلال هذه العلاقات التي تكون إما علاقات تقابل أو اختلاف:

موت/عكس/حياة

بحيرة/عكس/جفاف

شباب/عكس/كهولة

حضور/عكس/ غياب

إن العلاقة بين الموت والحياة علاقة عكسية، وهذه العلاقة تنتج علاقة دلالية رابطة بينهما، تقتضي وجودها وتسمى بـ «المحور الدلالي» axe sémantique، وهو هنا المحور الرابط بين الموت والحياة هو الوجود/الصراع بين البقاء والفناء، وهو ناتج عن علاقة تراتبية تفضي حالتها الأولية إلى التي تليها بالضرورة، وكذا تقوم العلاقة بين البحيرة والجفاف على العلاقة العكسية، ويربط بينهما محور دلالي واحد، هو الخصب والجدب، ومثلها البقية:

«**تجف البحيرات**

حين يجيء الشتاء

ولكن نهرا كبيرا

(1) المرجع نفسه: 157.

ينابيعه صدر أمي

يظل غزير الحنان»[1].

تتجلى الصور السابقة متمفصلة في ملفوظات الخطاب الذي ينبني على صورتين محوريتين، متمفصلتين فيه بشكل رئيسي، يجمعهما قاسم مشترك واحد، وتفصل بينهما قواسم أخرى، فالبحيرات في أبسط تعريفاتها أنها تجمعات مائية راكدة، أو تتحرك ببطء، أما النهر فهو مجرى مائي يتسم بالسيولة، والحركة، وعدم الثبات...

ومن خلال هذين التعريفين البسيطين لكلا الصورتين نستطيع تفكيكهما إلى وحداتهما الدلالية بواسطة الميزات التي يحتويها كل منهما في ذاته، أو التي يكتسبها من السياقات التي وردت فيها:

1. طبيعيات/نسبة إلى الطبيعة.
2. من نفس المواد المكونة.
3. يحملان معاني الخصب والتدفق.

ومع احتواء هاتين الصورتين لهذه المواصفات المتشابهة المتشاكلة إلا أنهما تحملان قيما خلافية تفترقان فيها، ومنها:

- النهر: جار- لا يجف- استمرار- عذوبة- حركة- اتصال.

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 20، 21.

- البحيرة: راكدة- قد تجف- قد تكون مالحة- تَوَقُف- (أو حركة نسبية) /انقطاع.

ولا تستقر هاتان الصورتان على مواصفاتهما القارة فيهما فقط، بل تكتسبان أخرى من السياقات:

- البحيرات: موصوفة بالكثرة، جافة، مصدرها الطبيعة، سبب جفافها طبيعي /(مجيء الشتاء).
- النهر: واحد، لا جاف، مصدره صدر الأم، سبب جفافه المفترض (ملائكي /الهي) الموت، وهو بشري عكس طبيعي.

إن هذه الوحدات السياقية المعجمية لا تقف عند هذا الحد بل تمتد لتتجلى في مسارات متعددة:

- البحيرات: فيزيائية- مائية- حسية /الطبيعة.
- النهر: جسدي- بشري- عاطفي /حنان الأم /مشاعر.

وثمة جامع مشترك يميز الصورة الأولى عن الثانية وهو أنها إنسانية عكس طبيعية /شيء ويسمى هذا الجامع المميز لكليهما بالنظير(*) الدلالي.

المحور الدلالي لهاتين الصورتين:

(*) هناك من يترجمه بالقطب، والنظير: هو تكرار سمات صغرى في نص ما، تضمن انسجامه وتماسكه، وينقسم النظير إلى نظير دلالي ونظير سيميائي، فالنظير الدلالي هو الناتج عن تكرار وحدات سياقية، بينما النظير السيميائي هو تكرار السيمات النواتية.

يمثل المحور الدلالي العناصر المشتركة بين الصور، ويمكن إدراك العناصر المشتركة هنا طبقا للتقابل بين هذه العناصر، وطبقا للتمفصل القائم بينهما، فالمحور الدلالي بينهما طبقا للتقابل الناتج عن طريق الوحدات المعجمية السياقية هو:

- أن البحيرات طبيعية (يحولها الشتاء إلى الجدب / الموت).
- أن النهر بشري (فينابيعه صدر أمي /الحنان /الحب / الدفء / الذي يقابل القسوة الناتجة عن فعل الموت).

فالتقابل بين النهر والجفاف يتم إدراكه على المحور الدلالي /تقلبات الطبيعة، فالطبيعة ذات حالة /البحيرات والشتاء ذات فعل محوِّل للبحيرات من حالة الاتصال (وجود الماء)، إلى حالة الانفصال (الجفاف)، وهذه في شكلها الأولي متعلقة بالطبيعة..

ويتم إدراك التقابل بين «حنان» و«قسوة» على المحور الدلالي للعواطف، وهي متعلقة بالأم.

يمكن توافقها على محور دلالي آخر وهو الفناء (الجفاف)، فالبحيرات والنهر مصيرهما في النص التحول، وهو بالطبع تحول آني يتم بعده الاستعادة، والاتصال بالموضوع من جديد، والشتاء هو الفاعل القائم بمشروع تحويل البحيرات ووصلها بالجفاف، في حين أن الموت هو الفاعل الذي يصل النهر بالجفاف أيضا.

اكتفينا في تحليلنا بهاتين الصورتين من جملة صور متعددة؛ لأنهما مركبتان، تحملان مواصفاتهما وبالضرورة مواصفات صورتين تتضمنانهما وتتصلان بهما اتصالا مباشرا هما: الحياة مقابل الموت، والشتاء بوصفه فصل جدب مقابل الفصول الأخرى.

ب. المربع السيميائي:

يمثل المربع السيميائي تجسيدا حيا للقيم والموضوعات المتمفصلة في النص، فهو يعيد مفصلتها وتفكيكها تفكيكا منطقيا، «إن المربع مناسب لتمثيل تداخل العلاقات مابين الوظائف ... وبين الأشياء والموضوعات»[1]، ومن هنا فإن عملية اختيار الصور ووضعها في محاور المربع السيميائي ليست عملية عشوائية، ولا ارتجالية، ولكن لأنها تمثل أولا صورا محورية ومهيمنة في النص، وكذا قيماً أو موضوعات مهمة فيه، كما أنها قد تمثل عوامل مُحَرِّكة للبنى النصية برمتها، فـ«المربع السيميائي هو نموذج تقسيمي يسمح بتمثيل نسق من القيم، الذي ينظم العالم الدلالي الأدنى، والذي هو ممسرد في المستوى المؤنسن تبعا لضرورات التركيب السّردي»[2].

(1) دانيال باط، المربع السيميائي والتركيب السردي، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية: 152

(2) دانيال باط، المربع السيميائي والتركيب السردي: 151

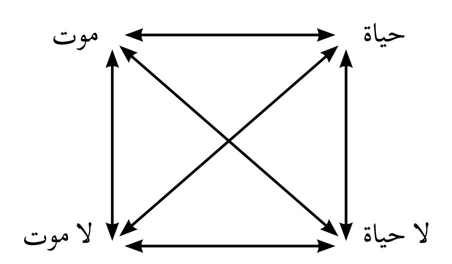
إذا كانت العلاقات فيما سبق قائمة على ملابسات الاختلاف القائمة بين ميزتين أساسيتين فقط؛ فإن المربع السيميائي «يمثل العلاقات الرئيسية التي تخضع لها بالضرورة وحدات المدلولية حتى تتمكن من توليد فضاء دلالي قادر على التجلي»[1]، ولا يتم ذلك إلا عبر مفصلة الملفوظات، والوحدات الخطابية، بغية تحديد أشكال المعاني، عبر المرور من بنى التجلي في السطح إلى البني المحايثة في النص، بواسطة إعادة بناء العلاقات ومفصلتها؛ لأن المدلولية لا تتحقق إلا على أساس الاختلاف، ولا يستوعب المعنى إلا إذا تمفصل، إن العلاقات تتعدد وتتسع عند استثمار المربع السيميائي ووظائفه التي تساعد على استثمار طاقات السيمات ومن ثم تنفيذها على المربع السيميائي؛ لأنه هو الذي يساعد «على تمثيل العلاقات التي تعقد بين هذه الوحدات بغية إنتاج المدلولات التي يمنحها النص لقرائه»[2].

يمكن مفصلة السيمات/الصور المحورية في النص وعلاقاتها القائمة فيما بينها على المربع السيميائي حتى يتم التوصل إلى علاقاتها المحورية أولا، وإلى أشكال معانيها ثانيا، وأول العلاقات التي يمكن تحديدها في النص هي العلاقة القائمة بين الوحدات الصغرى (الحياة/الموت) باعتبارهما محوري النص الرئيسين،

(1) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: 174.

(2) المرجع نفسه: 174

وباعتبـار أحدهما موضوع قيمة إيجابـي والآخر موضوع قيمة سلبي، أو موصل إلى موضوع قيمة سلبي:



تنتظـم العلاقـات بين هـذه الوحـدات وفقـا للتراتب، والتضمن، والتناقض، والتضاد.

- فـ(علاقـة التراتـب) تكمن بـين الحياة والمـوت طبقا للمحـور الدلالي الـذي يجمع بينهما، وهـو الوجود/ الصراع بين قيمتي البقاء والفناء، وكذلك العلاقة بين لا حياة ولا موت.
- أما (علاقة التناقض) فتأتي بين محوري حياة ولا موت، و«يفهم من التناقض العلاقة التي تقوم على أثر الفعل الإدراكـي للنفي بين عنصرين، حيـث يكون العنصر الأول مطروحـا فيقصـى بواسطة هـذه العملية ليحل محله العنصر الثاني [فهو] عنصر يتضمن غياب عنصر آخر»[1]. فوجود الموت ينفي معه وجود الحياة، والعكس،

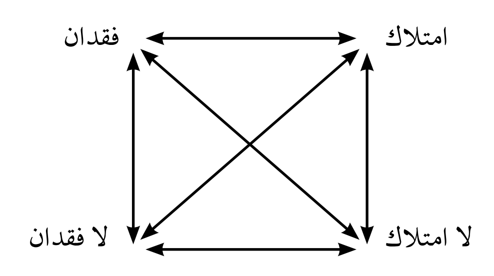
(1) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: 45

فلا وجـود لأحدهما مـع الآخر متزامنـين إطلاقا، إن وجود أحدهما يعني غياب الآخر بالضرورة.

- وتبرز (علاقة التضاد) بين حياة وموت، فالحياة ضد الموت، والعكس، غير أن وجود الموت يفرض وجود الحياة، أي أن ذكر أحدهما يفرض وجود الآخر، بالرغم من أنهما غير متوافقين ويقومان على التضاد الذي يستعمل «للدلالة علـى علاقة التضمن المتبادلـة، والموجودة بين عنصري المحـور الدلالي؛ ينشـأ التضاد عندمـا يتضمن حضور عنصر حضـور عنصر آخر، والعكـس صحيح، وعندما يتضمن غياب عنصر غياب عنصر آخر»[1].
- وتجمـع بين (لا موت) و(لا حياة) (علاقة شبه تضاد)، إنها علاقة الباطل —كما تسمى- إذ إنهما قد يجتمعان معا في مـكان، قد تكون فيه إحدى الذوات بين الموت والحيـاة؛ وهو ما تمثله الأم في النص قيد الدراسة، فهي تلهث وتنزع فلا هي حية ولا هي ميتة.. وكذلك النهر والبحيرة لا هي فارغة ولا هي ممتلئة.. إلخ.
- ويوجد بـين (لا موت) وبين (مـوت) وبين (لا حياة) و(حيـاة) (علاقة افتراضـ)، وتسمـى وضعية اللفظ السلبي، فبإلغاء أحدهما يثبت الآخر.

(1) المرجع نفسه: 45

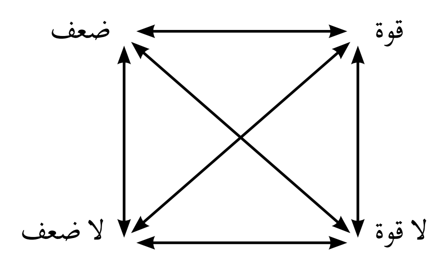
يمثـل محور الحياة نقطـة البداية في النصـ حيث يشكل حالة الهـدوء والاستقرار والسكـون والامتلاك، حتى تظهر لحظة التناقض والتضـاد، إنها لحظة التحول الجذري (سقوط المـوت من نافذة ما) الذي يمثل فاعـلا مُحَوِّلا يُدْخِل الذات في فصلة، ويتحول الامتلاك إلى فقدان، وتقدم مقدرة الذات بقـدرة الفاعل الضديد، باصطراع الحيـاة مع الموت، وحلول أحدهما محل الآخر، وبذلك يفضي هذا المربع إلى مربع آخر بالضرورة، وهو القائم على صور الامتلاك والفقد، وأدوارهما كما في الترسيمة التالية:



وهذا المربع بدوره يحتوي على الذات وخبراتها، وكذا الفاعل وخبراتـه، وتبرز حينئذ حالـة اللاتكافؤ بينهمـا، فالموت يمتلك الكفـاءة والقـدرة، وينطلق من وجوب الفعـل وإرادته والقدرة عليـه... إلخ، وكذا يتجلى أن برنامج الفقدان لم يتم انجازه دفعة واحدة، ولم يتم تنفيذ التحول إلا على مراحل تراتبية.

تفضي علاقات الصراع بين الفقدان والامتلاك إلى فصل وتحويـل للذات/فاعل الحالة، من حالة اتصـال إلى انفصال

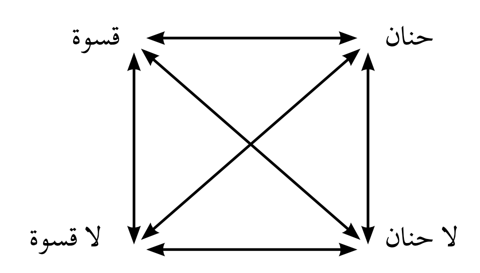
وامتلاك فقدان، وبذلك تتحول الأم من حالة الحياة إلى حالة المـوت /الحياة الأخرى فهي ممتلكة للحياة ومفتقدة لها في آن معا، وتنتقل من هنا إلى هناك (حضور/ غياب)، فهي ستفتقد لقيم، وتملـك بالمقابل قيما جديدة، وتقوم العلاقة بين الذات والآخر علـى جدلية (قوة/ضعف)، وهو مـا يجعلهما قابلين للتمفصل، وتحديدهما على أبعاد المربع السيميائي:



ففاعـل الحالة يمثل –بالمقابل للموت– عامل ضعف مهما بلع من قوة؛ فموضوع الجهـة الذي يستمد منه قواه موضوع ذاتـي بدرجة أساس فهو فردي وخاصـ؛ لأن موضوع الجهة الذي يمارسه الفاعـل المضاد/الموت يستمده من فعل ممتلك لكل المؤهلات المستمدة من جهة شرعية مخطط لها مسبقا، ويسير وفق مسار دقيق ومحدد ومتزن، ذلك أنها مواضيع جهة مستمدة من ذات عليا/السمـاء. وبذلك فإن القوة ملائكية سماوية مقابل ضعف إنساني بشري.

ومحور الموت الذي تتناسل منه المحاور الأخرى يمثل المهيمن في الفضـاء النصي والعالم، يفرز معه قـوة تتسلط على فاعل

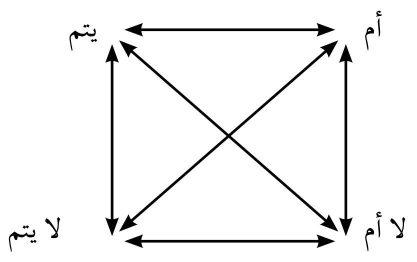
الحالــة مقابل (نقيض ضد) الحنان الــذي يستلهمه من صدر أمه، ويستمر معه في خصب ودفء وحياة، إنه الحياة والخصب مقابل الجفاف، وهو ما يتمثل بناؤه على المربع التالي:



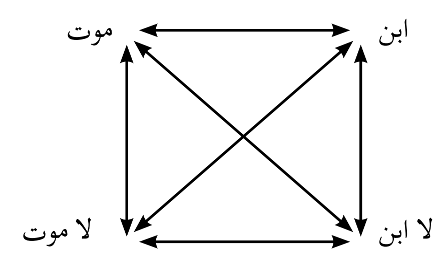
يــبرز الحنان باعتباره القيمة الأولى التي تبث الطمأنينة في الــذات، وبظهور محــور النقيض (الموت) الــذي يمثل انتقالا قاسيا، وخــبرة عنيفة مرت بها الــذات، يدخل في صراع مع قيم إضافية كثيرة أخرى غير فقدان حياة الأم.

وتتراكــم المســارات الدلاليــة في هــذه المحــاور وتتراكم المربعــات، وكل محور يفضــي إلى آخر، وتتدرج محاور النص بطريقة تراتبية زمنية تنتقل بشكل بسيط، فكل فقدان يفضي إلى فقــدان مماثــل، ومقابل في الدلالة، مختلــف في الأدوات، والآليــات، والنتائج، وهذا الصراع ما بين حنان/قسوة يفضي إلى صــراع نهائي يمثل هرم الصراع، ونهايته الدرامية؛ إذْ يتوج المــوت بإنجــاز مشرعه، ويكمــل بذلك مرحلــة فصل الذات عن مواضيع القيم الايجابية (حيــاة الأم / وجودها/ حنانها)

ويدخلــه في فصلة نهائية بقيم سلبية هي (غياب الأم، وغياب حنانها)، ومن ثم امتلاك الموضوع الأكثر سلبية وهو (اليتم):



تظهر العلاقة بــين الأم ولا أم، وبين اليتم علاقات غياب وبقاء، فالأم نقيض لليتم، ووجودها دليل على غياب الآخر / اليتم فعليا ووجوده بشكل غير فاعل، فكل منهما يلغي وجود الآخر، ويقصيــه، ويعطل عمله تماما، بحيــث إذا تم الاتصال فعليــا بأحدهما يستحيل الاتصــال الفعلي بالآخر؛ إن اليتم يمثل القيمة النهائية التي يمتلكها فاعل الحالة في النص، وهي قيمــة مضمرة في النص، لم تنجز بعد. وبذلك تكتمل صورة المربــع الذي يمفصل القيم والعوامــل المتصارعة، وتفضي إلى شكلهــا النهائي، المتعلق بالذوات وإنجــاز كل منها وامتلاكه لمواضيع القيم (إيجابية وسلبية):



فوجود الموت في حياة الأم يقصي معه وجود الابن من حياتها بالضرورة، ويعمل على فَصْلِه عنها بالفعل وبالقوة، إن وجود أحدهما يلغي وجود الآخر بالضرورة، ويحل محله، إنه لا يمكن اجتماعهما معا.

وخلاصة لما تقدم، فإن النص يسير وفق مسارين سرديين، ومسار سردي مضاد، ومسار سردي واقع بينهما، المسار السردي يشتغل فيه الفاعل /الابن، ويشتغل في المسار السردي المضاد فاعل الفعل /الموت، بينما تشتغل الأم في المسار السردي الواقع بينهما، ويتصاعد الصراع والتأزم بين الذوات: الابن والموت من جهة، والأم والموت من جهة أخرى، ليفضي هذا الصراع إلى فقدان الفاعل لوجود الأم، وكذا فقدان الأم لحياتها الدنيوية، وكبديل لهما يمتلك الفاعل لموضوع قيمة سلبي (الفقدان)، وتمتلك الأم موضوع قيمة إيجابي، بينما يتوج الفاعل المضاد فاعلا منجزا يحقق وصلته بالموضوع المستهدف، وامتلاكه له، وفصل –من ثم– الذوات الأخرى عنه.

وتجسد الصور والمسارات الصورية في النص بنى فنية، تسهم في إيضاح وتحديد الأدوار والوظائف والموضوعات التي تمهد للانتقال إلى البنى العميقة، وتجسيد الأدوار والموضوعات التي تكشف عن شكل المعنى عن طريق تحديد القيم والعوامل الرئيسية، وكيفية الصراعات فيما بينها، وفقا

لما تكتسبه آليات المربع السيميائي من جدوى في الكشف عن التضادات، والتناقضات، والتعالقات فيما بينها...

نتائج:

ويمكن القول: إن النص لم يزل بحاجة إلى قراءة من زاوية نظر أخرى، فهذه القراءة لا تزعم أنها قد أحاطت بكل ظواهره ومظاهره السيميائية، وإنما لامست منها ما اقتضته الضرورة المرجوة، ووفقا لآليات وإجراءات المنهج المتبع، وقد تبين من خلال القراءة السابقة أن:

- المنهج السيميائي الخاص بـ «مدرسة باريس» صالحٌ لتحليل النصوص (أية نصوص إبداعية)، ولا يقتصر على دراسة النصوص السردية المحضة فقط.
- أن الرهان المذكور في المقدمة ما يزال مفتوحا وأسسه قائمة؛ ولا نزعم أننا قد نجحنا في تمثله كلياً هنا.
- علينا تجاوز القوالب الجامدة أولا، والرموز والترسيمات المُقَوْلَبَةُ للنصوص والمختزلة للنظرية وآلياتها بشكل مخِل ثانيا، ومنح الآليات حرية أكثر مما هي عليه ثالثا. ونحن إذ نوصي بالتخلي التام عن الرموز (ف U م.. وما شابهها) واستبدالها بتفاصيلها اللسانية (الفاعل منفصل عن الموضوع... وما شابهها) حتى تسهل عمليات التداول والقراءة بدون إعنات أو مراوغة، فإننا

نوصي بالتخلي الجزئي عــن الترسيمات، والإتيان بها عنــد الاقتضاء والضــرورة إما لإيضــاح فكرة غامضة لن تتضــح إلا بها، أو لاختزال فكــرة طويلة ستشتت الأفكار إن تم التفصيل فيها.

نص القصيدة المحللة

القصيدة الثالثة من كتاب الأم

في السماء،

على الأرض،

ما كان إلا الشتاء.

النوافذ مغلقة

والشوارع خالية

كيف؟

من أي نافذة سقط الموت

كنت وحيدا أمام السرير

الذي بدأ الموت ينزع عنه الحياة،

وأمي تقاوم

تلهث

كانت دموعي تقول لها

– ما لذي يفعل ابنك يا أجمل

الأمهات؟

– ولا صوت

أماه هل افتح الباب

كي يخرج الموت

– لا.. ربما يدخل الموت

كل البيوت التي حولنا تتثاءب

لا أحد في النوافذ

خوفا من البرد

خوفا من الموت.

مسكينة في الشتاء الشوارع

يابسة من يدثرها

من يجس يديها

ويرخي عليها ستار النهار

تجف البحيرات

حين يجيء الشتاء

ولكن نهرا كبيرا

ينابيعه صدر أمي

يظل غزير الحنان

لماذا يريد له الموت أن يتوارى

وأن تبلع الأرض أسماءهُ

وخلاياه

تاريخ ميلاده

سنوات الصبا

والكهولة

يا أيها الموت رفقا

بهذا الكيان الرقيق.

لم يعد جسدا

صار طيفا

ولكنها الروح

ساكنة الظل

حين يجف تضيء

ولا تسأل البيت

تخشى الفراق

وتأبى النزوح

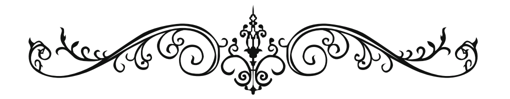
كأني بها تتعذب حزنا عليه

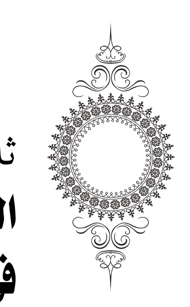
وشوقا إلى عالم الضوء

والصحوة الأبدية.

عبد العزيز المقالح

كتاب الأم: 19 – 22.





ثانيا:

الخطاب الصوفي في ديوان «أبجدية الروح»(1)

1. توطئة:

يرتبط التصوف بجملة من الدلالات، تجتمع كلها عند نقطة واحدة هي نزوع المتصوف نحـو نبذ العالم المادي واستبداله بالزهد، وصراعه مـع كل ما يُفصله عن كل ما هو روحي، إنه عـودة إلى داخل الذات (الروح) الـدال على النقاء كبديل للخارج المدنس (الجسد)، من أجل الوصول إلى الكمال.

نجـد ملامح صوفية كثيرة في الخطاب الإبداعي العربي منذ القـديم وحتى يومنا هذا، وهي ملامح تسم الأعمال الإبداعية بالروحانية والسمو وتكشف عـن الحالة الاجتماعية والفكرية لكل مشتغل عليها في تلك النصوص، ومع أن التجربة الصوفية في الأدب العربي قد نُمِّطَت فيما مضى بعد أن حاول الكثيرون تقعيدهـا وقولبتها وحصرها في الغزل والحـب الإلهي بواسطة الترميز برموز أشبه ما تكون بعيدة كل البعد عن الصوفية كجوهر نقاء وقداسة منها الخمرة وتأنيث المعشوق المذكر والعكس، حتى

(1)عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، د. ط، 1998م.

كادت معظم الدراسات للتجربة الصوفية في الشعر والإبداع بشكل عام تنحصر في هذه الرموز والأنماط، وهو ما يتنافى مع جوهرها كتجربة أكثر اتساعا وتمددا وإيهاما من ذلك – خصوصا في الشعر المعاصر تحديدا–؛ لأن الأدب بشكل عام والشعر منه بشكل خاص يستدعي التجربة الصوفية بوصفها أداة لخلق توازن بين عالمي الروح والمادة كما نلمح في شعر «المقالح» منذ بداياته الأولى غير أن ذلك يغدو ومهيمنا في كل مفاصل ديوانه الموسوم بـ«أبجدية الروح» الذي يشتغل على التصوف منذ عنوانه الخارجي الذي يسمه بالأبجدية الروحية مرورا بعناوينه الداخلية والمتن الذي يمثل لوحة صوفية مكتملة.

إنه يسعى في مجموع إبداعه إلى إعادة النظر في الذات وعلاقتها بالعالم انطلاقا من استحضاره للفكر الصوفي واشتغاله على قاعدته المنهجية والروحية، ويعيد النظر في فكرة التصوف ذاتها التي ارتبطت بالكثير من أقطاب الصوفية كوسيلة نجاة فردية للقطب ذاته؛ لتغدو لدى المقالح وسيلة نجاة جماعية للمجتمع ككل، وتصبح في ديوانه الموسوم بـ«أبجدية الروح» تصوفا ذا علاقة وشيجة بقضيته التي يعالجها؛ إذْ يُلْبِسُهُ لبوساً خاضعة لما تعاني منه الذات المتمفصلة في البنى الشعرية ويعيشه مجتمعُها ككل، فلا نجد ظاهرة التغني بالرموز الصوفية الجاهزة والمتعارف عليها في التجربة الشعرية الكلاسيكية كالخمرة والغزل المعكوس... إلخ، بل نجدها تتجلى في صيغة صراع مع التحولات التي مست المفاهيم وكثفت تعقيدات

الحياة، وفصلت المجتمع عن الفرد والفرد عن المجتمع، وفي صيغة مكاشفة تسعى إلى إعادة النظر في كل ما يسعى إلى تهديد الإنسانية ويصيبها في ذاتها ويخدش جمالياتها.

وجدت هذه القراءة بعد تأمل أن المهيمن على الديوان في خطابه الصوفي تيمات ثلاث هي: الرؤى الصوفية على صعيد العنونة وإيغالها في التخييل، وكذا الصراع الإنساني بين الذات وعالمها المادي، والموت كمخلص، واستحضار الرموز الصوفية (شخصيات وأمكنة ومفاهيم). وهو ما ستضطلع الدراسة بالكشف عن كيفيات تشكلاته وأبعاد دلالاته.

2. **العنونة كفضاءات للتخييل الصوفي**:

يعد العنوان في هذا الديوان أول نافذة تفتح آفاق التخييل وتشرعه على عوالم صوفية تتوق إلى الدمج بين المعرفي (أبجدية) والعرفاني (الروح)، وهو توق الصوفي/الشاعر إلى ابتكار أبجدية ثانية تسعى إلى التفلت من الواقع المثقل بالوحشة والخراب والانفصال عن مواضيع القيمة، والانتقال من اللغة المعهودة كلغة صماء لا توفر المأمول من وجهة نظر الصوفي؛ لأن اللغة المألوفة التي يصفها ضمنيا بـ(أبجدية الجسد)، بالزاميتها وسطوتها ومحدوديتها وانغلاقها؛ لا يمكن الخلاص من سطوتها سوى بالاستغراق الصوفي والاستبدال والانزياح عن كينونتها، وهذا ما يجعل البحث عن أبجدية ثانية هاجسا مشروعا كان قد خبره وعانى منه المتصوفة واصطدموا

بـه[1]، وقد حاول المقالح الانزياح بها من لغة للجسد (دنيوية) إلى لغـة للروح كوسيلة معرفة تسعـى إلى بلوغ الغاية والنفاذ إلى جوهر الأشياء والعالم.

إن مما لا شك فيه –والحال تلك– أن المتن برمته سيتناسل من هذيـن الدالين (المعرفي والعرافنـي)، وليست مبالغة إن قلنـا إن المتن كله يقوم على هذين المحورين كحقلين دلاليين يعمـدان إلى تشكيل المتن بنائيـا وفنيا، وهما من جهة أخرى يعكسـان مفهـوم الصوفية بما هي أداة لهتـك أستار الحجب ومحاولة التعرف على الجانب الخفي من العالم والبحث عن المعنى الكلي للعالم ولمسمى علاقة الذات به وبالله والآخر.

كمـا أن هذا العنوان يمهد لتشكيـل العنونة الداخلية بنائيا وسيميائيـا، ونلمح ذلك من السمة البارزة في تشكيل معظمها وهي دورانها في الفلك الصوفي كحقل دلالي تتحرك فيه الأبعاد الدلالية بطريقة تعضد الرؤية الفنية التي يرسمها المتن، وتشكل خطـا صوفيا واحدا تتوالد منه وعبره جملة من الرؤى العرفانية التي تأخذ شـكل المعادل الموضوعي للتناقضـات والمفارقات المولدة لدورة الحياة في مستوييها: التجريدي والتجريبي[2]، على نحو: «فاتحة، ابتهالات، رؤيا، قصيدة حب للسماء، اشتعالات،

---

(1) ينظر: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط: 1، 2000م: 130.

(2) ينظـر: عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربـي الحديث– قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، السنة الحادية والعشرون، العدد الحادي والثمانون، شتاء 2003م: 24.

مفاتيـح إلى تُكُنَاتِ الروح، في الطريـق إلى يفرس، من مواقف سفيـان الصنعاني، موقـف الضحك، موقف البـكاء، موقف الجسـد، موقف الـروح، ذهول، في يفرس، اكتمـالات أحمد، أغنية للروح، بالقرب من نخلة الله، أسئلة، مرايا الضوء...»، إنها تشكل مسارا صوريا يتعدد في البدء (لغويا) ليتحد في المنتهى (سيميائيـا) وهو التأمل والمناجاة والوجـد والارتقاء، والرحيل نحـو المقدس، أو إلى أماكـن وشخصيـات صوفيـة ارتبطت روحيـا به (يفرس، سفيان الصنعـاني)، أو استحضار النفري إيحائيا بواسطة استحضار ما عرف به في مسيرته الصوفية كلها (المواقـف) والتخلص من غواية الجسـد، والبحث عن ما ينير ظلمات الروح، والكشف، والقلق، والتساؤل، وهي كلها تجتمع في محور واحد هو التصوف كبحث عن الخلاص.

إن العنونـة بنـاء علـى ذلـك جـزء لا يتجزأ مـن الرؤية العامـة التي يقدمها المـتن وينبني عليهـا رؤيـة وأداة ورؤيا، كمـا أنها تمهد للدخول في عوالمه الصوفيـة وخباياه الدلالية.

3. الصراع بين الذات وعالمها المادي:

تُعْـرَفُ الصوفية بنزوعها صوب نبـذ النزعة العقلية الصرفة التـي تجعل مـن العالم كونا عمليـا بحتا يفتقـد إلى الوجدان، وكـذا باقترابها من العالم الروحي انطلاقا من التمسك بشعور القلـب والحدس العرفاني والوجداني من أجل وصول العارف أو المتصـوف إلى غاياته، وهـي نزعة تقوم –في ديـوان «أبجدية

الروح»- على الاتكاء على النقاء، والبساطة مقابل التعقيد الذي تفرضه سلطة الأشياء المادية، وكذا تحسس العالم بالروح بدلا عن حواس الجسد، وتتجلى هذه النزعة منذ العنوان الخارجي للديوان، الذي يحدد السمة الأولى للمتن وهويته النهائية كصراع بين الروح والجسد ينفي ثانيهما (الجسد) انتصارا للأول (الروح)، مع أن دال الروح يبطن دال الجسد لأنهما متلازمان في الفكر الصوفي، فلا يكاد يظهر أحدهما بمعزل عن الآخر فإذا ذُكِرَ أحدهما يذكر معه الآخر كضد؛ ليجسد الصراع الذي يعيشه الصوفي بين عالمه الطيني المدنس، وعالمه الروحي المقدس؛ فهو ينتصر بالأولى على الأخرى؛ لذلك فإن الديوان يجسد حالة الانتصار على الجسد بعزله عن داله الآخر، ويعمد إلى دفن ما يهيج الجسد ويمنحه جسديته (النفس):

«كنتُ أبصرها
كنتُ أبصر نفسيَ مكتظةً بالخطايا
محاصرةً بذبابٍ من الإثم
حاولتُ إغرائها بالخروجِ من الجسمِ
أمعَنْتُ في صدها
فاستفزتْ بقايا الأفاعي بصدري
......
آه ما كان أبعد ما بيننا
غير أني اعتذرتُ لها

واعتزلتُ الزحامَ
خلعتُ حذاءَ الهزيمة والصبر
أثمن ما ادخرتْه السنون العجاف
ارتفعتُ... أنا
ثم واريتها،
ولمحتُ بقايا شرارتِها في ارتعاشِ العظام»[1].

تبدو ذروة الصراع في محاولة الذات القضاء على جوهر الجسد ودافعه المحوري (النفس)، بوصفها المحرك الرئيسي للجسد، فلولاها لما كان للجسد أي معنى ولا أي وظيفة، إن النفس كما يقول المتصوفة «ظلمانية» سيئة المعاملة، وروحها في الأصل نورانية، ولا تزداد صلاحا إلا بمخالفة العبد هواها والإعراض عنها وقهرها؛ لأنها تدخل في الصدر بوسوستها وأباطيل أمانيها ابتلاءً[2].

يتمدد الصراع مع الجسد ومكوناته ليكتسب بعداً آخر في نص «ابتهالات» المليء بالمناجاة، حينما يسعى إلى نفي الجسد ووسائلها التي يستعين بها ويستبدلها بالروح:

«إلهي
أنا شاعر

(1) أبجدية الروح: 114 – 116.

(2) ينظر: رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: 1، 1999 : 970.

يتحسس بالروح عالمه

يكره اللمس

عيناه مقفلتان»[1].

إن فعــل تَحَسُّــس عالم الــذات ينسجم مع عــالم الروح الــذي يمثل هنا أداة التحسس، وإقفال العينين ينسجم وواقع الانفصال عن العالم وحاسة اللمس، وكأنه التوق العميق إلى الانكفــاء على الروح كعالم للســلام، والانفصال عن الواقع الخارجي كعالم حرب ودمار بوصفهما آلة فصل للإنسان عن سياقه الروحي والزج به في ظلمات شئون دنيوية لا طائل منها سوى اتســاع دائرة التيه، فالحرب وسيلة لفصل الإنسان عن الروحــي، وفصل الحياة عن العالم النوراني، إنه رفض للعالم المادي الفاقد لقيم الإيمان:

«كرهتني الحروب

لأني بالحسرات وبالخوف أثقلت كاهلها

ونجحت بتحريض كل الزهور

وكل العصافير

أن تكره الحرب

أن ترفض الموت يأتي به موسم للحصاد الرهيب

ولكنها الحرب يا سيدي أطفأتني

وأطفأت اللوحات المدلاة في الأفق

(1) أبجدية الروح: 21.

أقصت عن الأرض نور السموات

واحتكرت ملكوت الجحيم»[1].

إن صــراع الذات مع العالم المـلــيء بالتناقضات والكثافة المادية (الحــرب) يدفعها إلى اللوذ بالشكوى والمناجاة للذات الإلهيــة، والاستنجــاد بها بوصفهــا مُخَلِّصَاً بعــد أن فرضت المــادةُ القطيعةَ بين الأرضــ والسمــاء واستبدلتها بالجحيم.

4. الموت كوسيلة للالتقاء بالله:

ينظــر الصــوفي إلى الموت على اعتبار أنــه طريق إلى الحياة الأبديــة، ووسيلة عبــور للالتقاء بالذات الإلهيــة، إنه وسيلة للانتقــال من العالم الفــاني الذي تنفصل فيــه الذات عن الخالــق إلى العالم «اللافاني» الذي تلتقي فيه الذات بالإلْفِ ولا تبتعــد عنــه. وبعبارة أخــرى إنه إطلاقٌ مــن قيد الجسد والأكــوان والاندراج في المطلــق والرحمن، وطريق إلى الحق، ووسيلــة تفريــق بين الروح والجســد[2]، وهو ما يعــبر عنه وبه المقالح في نص «فصول من كتاِب الموت»:

«وسوى الموتِ لا يجمعُ اللهُ والناسَ

في شرفةٍ واحدة»[3].

(1) أبجدية الروح: 21، 22.

(2) ينظــر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمــة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط: 1، 1981م: 1028.

(3) أبجدية الروح: 78، 79.

وهي القاعدة التي تتجلى في نص «اكتمالات أحمد» حينما تلتقي الذات محور النص (أحمد) بالله عن طريق الموت، أو حينما تتوق إلى لقائه الذات المتلفظة داخل النص أيضا، حيث تتجلى بنية التحول الشكلي والجوهري للذات محور النص، فيكتمل بالموت، ويصير إنسانا بهيا، ويخرج الكون ومكوناته من بين حدقاته تارة ومن بين أكفانه تارة أخرى:

«بالموتِ يكتملُ الفتى ويصيرُ إنسانا بهياً

حالماً تنداحُ من حدقاته الحدائقُ،

والهضابُ الفاتناتُ

تطل من أكفانه سحبٌ وأشرعةٌ

وبحرٌ أزرقُ الراياتِ»[1].

ويظل التوق لدى الذات المتلفظة (الذات الشاعرة/ الساردة) في النص متتابعا؛ إذ تتوق إلى التحول والانفصال عن الحياة والاتصال بالموت ابتغاء الاكتمال، ويتجلى ذلك عبر ملفوظ مناجاة مع الموت ينم عن شوق كبير من قبل الذات التي تظل تلح على فكرة التحول نحو الاكتمال وهو جوهر الصوفي؛ إذ بالموت يتم الاكتمال والاتصال، على عكس جوهر الدنيوي الذي يرى في الموت انفصالا عن الحياة.. فنجد:

«يا أيها الموتُ الجميلُ

لمحتُ وجهكَ ناصعاً خلفَ التلالِ الهارباتِ من الضبابِ

(1) أبجدية الروح: 145، 146.

سمعتُ صوتكَ،

في حديث الراعيات، وعبر شبابات وادي الزعفران

قرأتُ أشعاراً لموتى استقبلوكَ وقدَ تماهى وجدهم بالشوق نحو الله

فاكتملتْ قصائدُهُمْ

كما اكتملَ الفتى»[1].

وحينما يشتد توقه للموت/المخلص يطلب منه تحويط الأكوان بالأكفان وغسلها بريحان البداية، ابتغاء العودة إلى الجذور والبراءة والعودة إلى حيث نقطة البدء المتمثلة بما قبل الخلق وما قبل الخروج إلى الحياة.

5. الرموز الصوفية كمعادل موضوعي:

تعد الرموز الصوفية من أهم وسائل التخصيب النصي والانفتاح على العالم في المدونة الشعرية العربية، وتأتي على أشكال متعددة منها رموز الأماكن ورموز الشخصيات ورموز المفردات (المصطلحات والمفاهيم الصوفية)... وقد تجلى ذلك في ديوان أبجدية الروح عبر مجموعة من الشخصيات والأماكن، والعبارات والمفاهيم (هذه الأخيرة لن نتناولها هنا)، فمن الشخصيات: «فريد الدين العطار»، و«سفيان الصنعاني»، و«غيلان الدمشقي»، ومن الرموز المكانية المهيمنة: «يفرس»...

(1) أبجدية الروح: 147.

أ. رموز الشخصيات/الرمز قناعا:

سنكتفي هنا باستكشاف الرمز المقنع في نص «مقامات سفيان الصنعاني»، الذي يتخذ فيه الشاعر من الزاهد «سفيان الثوري»[1] قناعا، يتماهى فيه ويعبر به عن حالاته ومواجيده الصوفية، ورحلته إلى الله وارتقائه إليه وتطهره من النفس/الجسد، عبر مقاطع نصية أسماها بالمواقف، تتدرج ويتراصف بعضها فوق بعض ويؤدي كل منها إلى الذي يليه فنيا ودلاليا من جهة، وخروجا من حالة الجسد إلى الروح والتطهر بالحب الإلهي والاقتراب من المعرفة واكتشاف الحقيقة من جهة ثانية، يبتدئها بـ «موقف الضحك»، الدال على اللهو والعبث والفرح المجاني المفضي إلى عقوبة من الله، يليه موقف البكاء ككفارة عن خطيئة الضحك، وهو ما يجعل الله يكافئه بالسفر إليه؛ السفر الذي يستكشف فيه الكثير من العوالم الروحانية، ويتلو ذلك بـ»موقف الجسد» الذي تتصارع فيه الذات مع شهوتها الفانية وتتجرد منها وترفضها بعناء وشدة ومجاهدة، كإحالة إلى المجاهدات والعناء الذي يكابده الصوفي من أجل التطهر والوصول إلى موضوع القيمة المستهدف، ويلي ذلك «مقام الروح» كخاتمة

(1) هو أبو عبد الله سفيان بن سعيد بن مسروق الثوري (716 - 778م)، كان عالما، وفقيها، وله مؤلفات في الفرائض والحديث، وكان يلقب بأمير المؤمنين في الحديث، ولد ونشأ في الكوفة ومات مستخفيا في البصرة. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام- قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ج: 3، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 5، 1980م: 104.

للطبقات النصية التي يتحول فيها الذات من حالته الأولى المتمثلة في الفقدان، إلى حالته الثانية المتمثلة في الامتلاك للـ»الحقيقة» «**إبتلَّ شخصي بماء الحقيقة**»[1] بعد أن يتم دفن النفس (الجسد) والانتصار عليها في آخر مراحل الصراع:

«**ارتفعتُ.. أنا**

ثم واريتُها،

ولمحتُ بقايا شراراتها في ارتعاشِ العظام»[2].

بوصوله إلى موقف الروح يَصل إلى الحقيقة التي تتكشف له فيها خطاياه وآثامه، ولا ينتهي إلى الاستقرار النهائي برغم امتلاك الحقيقة بل «تباغته همهمات السؤال»[3]، وهو عدم الاستقرار الذي يظل هاجسا لدى المتصوفة ما داموا في على مبعدة عن الذات الإلهية.

ب. الرمز المكاني/المكان ملاذا:

لا نستطيع أن ندرك الأبعاد الروحية والفنية للمكان في ديوان «أبجدية الروح» إلا إذا أدركنا خلفياته المعرفية، وتاريخه المتعلق بتحوله من واقعه كمكان طبيعي إلى واقعه الاستثنائي كمكان صوفي، فقد انتقى المتن أماكن ارتبطت برموز من أقطاب الصوفية الذين تركوا أثرا كبيرا في المشهد الصوفي اليمني في زمانهم، وظل

(1) أبجدية الروح: 116.

(2) المصدر نفسه: 116.

(3) أبجدية الروح: 118.

أثرهم ماثلا إلى اللحظة في تلك الأماكن، فلا يكاد يذكر مكان ما من تلك الأماكن إلا ويذكر معها المتصوفة الذين ارتبطوا بها، كما هو في قصيدتَي «في الطريق إلى يفرس»[1] و«في يفرس»[2]، و«يفرس» هو مكان/مقام المتصوف اليمني العارف بالله «أحمد بن علوان»، وهما متلازمان أبداً حضوراً وغياباً، فبحضور يفرس يحضر ابن علوان والعكس، وبانتفاء حضور أحدهما ينتفي حضور الآخر، إنهما علامتان ثقافيتان متلازمتان فنيا وفكريا.

تتخذ الذات في النص من هذا المكان مهربا من تغول المدينة المليئة بالوحشة، وآليات الحضارة بضجيجها وغربة الروح واغترابها فيها، نتيجة انقطاعها عن العالم الروحي، وهيمنة الزيف على جوهرها، وهو ما جعل «يفرس/القرية» تتجلى في النص كمعادل موضوعي مزدوج للروح مقابل الجسد، وللمدينة مقابل القرية، ولمكونات الحضارة مقابل مكونات الطبيعة، إنه يستثمره «للتعبير به عن مدى الحياة الواقعية الراهنة، التي افتقد فيها الشعور بالمعنى والقيم و«الاتصال» و«التواصل»، ومن ثم بالحياة التي تلاشى فيها الشعور بـ«الانتماء»، وبالهوية المعنوية، والروحية المتجذرة التي تجعله يستشعر ويحس ويدرك كينونته الذاتية والجماعية الغارقة في سلطة حضارة الأشياء المادية التي بقدر ما أفادت الإنسان المعاصر، صادرت هويته، وأفقدته الشعور بمعنى الكرامة الإنسانية»[3].

---

(1) المصدر نفسه: 103.

(2) المصدر نفسه: 137.

(3) عثمان بدري، وظيفة العنوان...: 29.

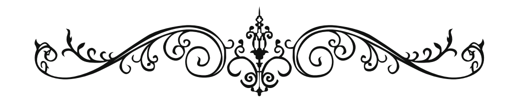
كما أنه يتمظهر بصفات روحية وروحانية متعددة تكاد تكون «عجائبية» أو لها صفات العجائبي الذي لا نجد له مسوغا إلا من خلال البعد الصوفي، حتى الذات المتلفظة في النص تبدو مندهشة من كل الصفاته والمظاهر التي تحف به، فنجدها لا تعرف على وجه التحديد أ «**قرية تلك، أم هي سجادة للصلاة**» «**قرية هي، أم باحة القلب**» «**قرية تلك، أم واحة تتهجى حروف المحبة**».

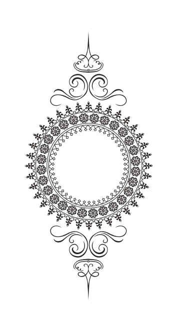
ولشدة الحضور الروحي في هذا المكان/القرية فإن الذات يتمنى أن يسافر (المكان) إلى الناس، كإحالة على شدة انقطاع الناس في لهوهم عن روح الحياة وانشغالهم بمظاهرها وبهرجها وبصناعة كوارثهم وحروبهم وموتهم، ففي حين تكون الذات راحلة إلى هذا المكان/يفرس كما يظهر في العنوان، يتمنى الذات لو يقوم المكان بفعل الرحيل إلى الناس؛ لأنهم في حال ابتعادهم عنه غارقون في ثاراتهم وصراعاتهم وخطاياهم الدنيوية، لذلك يدرك أنه المكان الوحيد -ما دامت صفاته تلك- الذي سيتطهرون فيه وبه من خطاياهم، إنه يقترحه كحل أخير لسقيا الروح والنقاء والوئام النفسي والروحي.

وقد جاء المكان تبعا لذلك منفتحا رحبا متحركا غير ثابت فبإمكانه الانتقال ليلا إلى الشام والصلاة في مكة والجلوس ساعات في حضرة أهل العشق الصوفي، كما أنه يمتلك صفات ترتفع به عن المكان العادي فيغدو مكانا استثنائيا يزدحم بالضوء والدهشة والبياض وكلها صفات روحية

تكثف النزعة الصوفية له مــن جهة وللمتن والذات المتلفظة فيه من جهة أخرى.

يمكن القــول إن الخطاب الصوفي يهيمــن على المتن أفقيا وعموديــا، وينطلق مــن العنــوان الخارجي مــرورا بالعناوين الداخليــة، واستقــرارا في النصوص، وهــو ما يمنحهــا بعدا شفيفا يقف علــى عتبات الروح، ليشعــل فيها رغبة البحث والاستكشاف النصيين، ويدفعها إلى العودة صوب الداخل بوصفــه مقام استقــرار وطمأنينة، والتفلت مــن إسار الخارج بوصفه مقام قلق وشك وتيه واغتراب طويل.





ثالثاً: شعرية التناص في نص: «أي فزَّاعة تطردُ اليُتمَ عني!»[1]

1. توطئة:

تعــد القصيدة الكلاسيكية قصيــدة شعرية، في حين تعد القصيــدة المعاصرة شعرية قصيدة بامتيــاز. تؤكد هذه المقولة التحــول العميق في المصطلح والرؤيــة والاشتغال ونتائج كل ذلك معــا، على صعيد الأنــواع الأدبية عامــة وعلى صعيد الشعــر خاصة، فلم نعد نجد نوعا أدبيــا، أو نظرية فكرية قارّينً على حــال ما، بل نجد تحــركا مستمرا وبوتــيرة متسارعة، في الإبداع وفي النظريات والمناهج وفي تطبيقاتهما.

منــذ أن جــاءت النظرية الشعريــة وهي متحركــة نتيجة لخلفيــات وفلسفــة كل مفكر ومشتغــل عليها وبهــا؛ فنجد شعرية ياكبسون، وتودوروف، وكمــال أبي ديب... وغيرهم، ولعل النقطة الجامعة بين أفكار هؤلاء وغيرهم هي أن المفهوم الأولي للشعريــة يأتي كإجابة علــى السؤال: ما الذي يجعل مــن الأدب أدبــا من جهــة، أو بأنهــا تمثل مجمــوع الطرائق

(1) للشاعر عبد المجيد التركي.

التـي يتخذها الأديـب لبناء أعماله من جهـة أخرى، وعلى تقارب هذه الأفكار والرؤى –نسبيا– حول الشعرية، نجد أن طروحات جيرار جينيت تختلف عن هؤلاء جميعا؛ فهو يرى أن شعريـة النص تكمن في «العلاقات عـبر النصية»(*) التي تمثل مجمـوع ما يربط نصا ما بنص آخـر ويجعله ينفتح على ما لا يحصى من النصوص ويحدد علاقته بالعالم، ويقسمها إلى خمسة أنماط يفضي كل منها إلى ما يليه تجريدا وتضمينا، بشكل تراتبي، وهي بحسبه[1]:

1 – التناصـ: وهو الوجود الفعلي لنصـ في آخر بشكل معلن أو خفي، ويأتي هذا الوجود النصي وفق ثلاث آليات(**) هي:

أ – الاقتباس: وهو تكرار وحـدة خطابية من خطاب في خطاب آخر، ويمثل أكثر وجوه التناص جلاء وحرفية وحضورا.

ب– السرقـة: وهي اقتباس صريح ولكنه غير معلن ويمس الملكية الفكرية للآخرين، سيما حين يكون المتناص

(*) هنالك من يترجمها خطأً بـ«المتعاليات النصية».

(1) ينظـر عن ذلك: ناتالي بييقـي غروس، مدخل إلى التناصـ، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د. ط، 2012 : 17 – 20.

(**) هنـاك وتضيـق ناتـالي غروس إليها آليـة رابعة هي الإحالة؛ التـي ينفي النص بواسطتهـا معظـم دوال النص السابق / ويبقـي على شيء يسير منهـا فقط. ينظر : مدخل إلى التناص : 64.

فقـرة كبيرة أو أكثر ولا يحيـل إلى مصدرها ومؤلفها وينسب العمل لنفسه.

ج– الإيحاء: وهو أكـثر ضمنية وخفاء، ويتم عبره تحويل النص وإخفاء تراكيبه وقلـب دلالاته، أو إبقائها بعد دمجها في سياقات النص الجديد....

2 – المناص: ويمثـل كل ما يحيط بالمتن أو النص ويجعل منه متنا/نصـا، ويقسمه جينيت إلى قسمين: الأول النص المحيط، والثاني النص الفوقي، ويعني بالأول كل مـا يحيـط بالمتن ويكـون قريبـا منـه كالعنوان الرئيسي، والفرعي، والعناوين الخارجية، والداخلية، والمقدمات، والإهـداءات... إلخ، ويعني بالثاني كل مـا يحيط بالمتن ويكون علـى مسافة أبعد من سابقه، كالمراسلات والحوارات الصحفية وغيرها...

3– الميتانصـ: وهو العلاقة التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره مباشرة، ويتمثل في علاقة الشرح والتفصيل، إنه علاقة النقد بامتياز.

4– النص الجامع: وهو العلاقة التي تربط النص بجنسه، وهـي أكثر ضمنية وتجريدا، وتهيئ أفق القارئ لتقبل عمل ما وفق مؤشره التجنيسي.

5– التعلـق النصي: ويتمثل في علاقـة الاشتقاق التي تربط بين نصين سابق ولاحق، فالنص اللاحق ينبني

وجوده من السابق، حين يشتق بنياته ودلالاته وفق طريقة ما من سابقه، ويعني ذلك أن النص (ب) هو النص اللاحق الذي يشتق وجوده من النص (أ) وهو السابق عليه في الوجود، ويتم الاشتقاق النصي هذا وفق طريقتي المحاكاة والتحويل ولكل منهما آلياته المحددة، (ليس هذا مقام ذكرها، وتفصيلها)، ويعد هذا النمط أهم الأنماط من حيث إنه عام تندرج تحته بقية الأنماط الأخرى.

ويحدد جيرار جينيت لكل قسم من هذه الأقسام آلياته، وإجراءاته الاشتغالية التي يتغيا من خلالها قراءة النص، واكتناه تعالقاته مع ذاته والعالم، وانبناءاته السطحية والعميقة.. إلخ، وطرحه جينيث هذا قد يجعل القارئ يظن للوهلة الأولى أنه يلغي البنيوية والحقيقة أنه لا ينفيها نفياً قاطعا بل يطورها ليجعلها بنيوية مفتوحة، ويركز على الأدب في ذاته، ويقصي إطاره الخارجي المقحم عليه إقحاما من الخارج، بل يجعل النص هو الذي يحيل إلى خارجه المتمثل في العالم ومكوناته كمرجعية، ويستبعد المؤلف من دائرة اهتمامه[1].

تتغيا هذه القراءة استكناه شعرية التناص وسيميائيته في نص (أي فزاعة تطرد اليتم عني) للشاعر اليمني (عبد المجيد

(1) ينظر : عصام واصل : التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2011م : 15.

التركي)، من بعض إجراءات المنهج السيميائي (الباريسي) سبيلا لمقاربة التناص، وكيفيات انبنائه في النص، بغية الوصول إلى الدلالات العامة التي يتغياها، وكيفية تشكلاتها، من خلال دراسة المناص متمثلا في عتبة العنونة أولا، ومن ثم التناص مع القرآن الكريم بوصفه مهيمنا سيميائيا في النص ثانيا.

2. المناص في النص:

ينتمي العنوان إلى النص المحيط -كما ذكرنا سابقا-، ويمثل مفتاحا إجرائيا يلج من خلاله القارئ إلى أعماق النص، ويقدم صورة استباقية لمضامينه وعوالمه، والمتأمل في عنوان هذا النص سيجده عنوانا ملفوظا، أي أنه جزء من المتن، منتزع من بناه التركيبية، فهو يتكرر في السطر العاشر حرفيا ودلالياً: "أي فزاعة تطرد اليتم عني".

والفزَّاعة معجميا مشتقة من الفَزَع والتخويف، وهي عبارة عن دمية (شخص /حارس افتراضي)، يصنعها الفلاحون ويضعونها في حقولهم كحارس وهمي يشتغل على الإيهام بدرجة أساس؛ ليمنع الطيور والعصافير من أكل الحبوب والثمار الزراعية، وهذه الصورة المنتزعة من الواقع محملة بشحنات أنثربولوجية ممتدة في الذاكرة مرتبطة بمشاهد الطبيعة والحقول منها بشكل خاص، والشاعر حينما يتناص معها لا يستدعيها إلى نصه بحمولاتها القارة فيها، وإنما يعمد إلى قلب صورتها النمطية، فيكسر بذلك

أفق التوقع لدى القارئ حين يجعل من الفزاعة أُمنية يتغيا من خلالها طرد اليتم الناتج عن موت الأب/الشخصية المحورية التي تخاطبها الذات المتلفظة في النص منذ بنيته الافتتاحية حتى بنيته الختامية، وإذا كان النص -أي نص- حين يستدعي نصا آخر يعمل بدرجة أساس على قلب دلالاته وتغيير سياقاته بشكل متفاوت؛ فإن النص اللاحق هنا يحول الفزاعة من حقلها إلى حقل متخيل غير متحقق نابع من إيمان المبدع بأنه ليس ثمة ما يبعد الموت مهما يكن..

العنوان يحشد في ذهن المتلقي هذه الصور المستدعاة من الواقع فتجعله يتأهب للدخول في عالم النص دراميا من حيث انبنائه على الحركة والصراع اللذين يوحي بهما ويفرضهما على الذاكرة؛ سيما في دالي "فزَّاعة ويتم"، فدال فزَّاعة يحمل كل معاني الخوف والترهيب، وبذلك فإن الفزَّاعة تمثل عاملا معيقا يمنع من الاتصال بموضوع القيمة، وعاملا مساعدا لواضعه/الفلاح من حيث إنها تحافظ على محاصيله، أما دال اليتم فإنه يحمل معه صورة مأساوية درامية تحمل في بؤرتها معنى الموت والاغتراب من حيث إنها بالضرورة تستدعي معها أحد قطبي الدلالة الغائبة، فاليتيم واليتم لديهما قطبان غائبان:

يتم ← موت.

يتيم ← ميت.

فدال اليتم يستدعي دلالة الموت ذلك أنه لا يُتْمَ بدون موت أحد قطبي الأسرة "الأب أو الأم"، كما أن اليتيم يستدعي معه ميِّتاً ما؛ إما أن يكون الأب أو الأم أو كليهما معا، فكل دالٍّ بالضرورة يستدعي معه دالا ضمنيا يتضاد معه أو يتضمنه وينتج عنه؛ أي أن حدوث أحدهما مترتب على حدوث الآخر.

إن هذا العنوان يقدم حالة ذات تتغيا إقامة وصلة بـ«فزَّاعة» مفترضة، تفصله عن قيمة اليتم بوصفه حالة غربة روحية، وفقدان امتلاك ينتج عنه في العادة انقطاع عن مصادر الرغد والعيش، والطفولة الآمنة، واستغلال الآخرين لليتيم سيما في صغره..

3. التناص في النص:

ويتناص هذا النص مع القران الكريم، ومع صور أنثربولوجية -كما رأينا في العنوان-، أو صور منتزعة من الحياة اليومية والطبيعة كصورتي الفزَّاعة والخبَّازة التي تحمل خبزها وتبيعه للمارة، إلا أن هذه الصور في النص تأتي بشكل جزئي غير مهيمن، في حين يأتي التناص مع القرآن الكريم مهيمنا في كل بنى النص، ولذلك ستكتفي به القراءة -هنا- دون غيره.

ويعني التناص مع القرآن الكريم استدعاء دواله ومدلولاته، والتفاعل معها، وإعادة تحويلها في نص معطى، حتى تغدو

جزءا من مكوناته وشبكته الدلالية والنحوية، فتكتمل حينئذ الدلالة بين النصين ويغدوان نصا واحدا.

يأتـي التناص مـع القران الكريم لهـذا النص منذ الجملة البدئية للنص وتحديدا في:

من يُؤَوِّلُ رؤيايَ يا أبتِ

إذْ إن هذه الجملة البدئية تستنفر ذاكرة القارئ وتعود بها إلى آفـاق النص القرآني عامة، وإلى القصص منه خاصة، وبشكل أخصـ إلى قصة سيدنـا يوسف عليه السـلام ورؤاه المتعددة، وينتقي منهـا رؤياه التي نتج عنها توجسـ الأب وخوفه مما قد يحل بيوسف، وتحذيره من مغبة ذلك، كما يخبرنا قوله تعالى:

﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ﴿4﴾ قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴿5﴾ وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَىٰ أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴿6﴾﴾
[يوسف: 4 - 5 - 6]

والنص إذْ يحيل إلى ذلك لا يذكره مباشرة، وإنما يستبطنه ويحيل إليه بشكل مختزل مكثف، ويداعب الحدث الكامن في ذاكـرة القارئ الذي يترك له مهمـة استكمال ذلك؛ أي

أن ثمـة فجوات دلالية وتركيبية، يـترك النص مهمة إكمالها للقارئ المفترض؛ لأنه يفترض أن هذه التراكيب والدلالات قارة في ذاكرته..

وفاتحة النص حينما تستدعي ذلك تقر منذ البداية أن ثمة فصلة كبيرة بين الأب وقيامه بتأويل الرؤيا، وبينه وبين الابن، وأن ثمـة غربة ووحدة وفقداناً لموضـع نتج عنه انغلاق المعرفة وفقدان موضوع الجهة المتمثـل في المعرفة وتأويل هذه الرؤيا، وذلـك ناتج عـن حالة اليتـم.. التي نتج عنهـا الفراغ الذي يجسده الملفوظ اللاحق للملفوظ الافتتاحي القائل:

فالفراغ مليء بأحلامنا..

إن الفراغ عـدم، وهو أمر طبيعي بعد فقدان الأب، إلا أن هـذا الفراغ مليء بأحلام الذات، والحلـم هو فراغ أيضا وإن كان انزياحاً عن واقع لخلق واقع مغاير غير متحقق في الغالب؛ لأن الحلم يبقى مجرد رؤى وأفكار من الصعوبة تجسيدها على الواقـع في هذا النص، والنص لم يذكـر ماهية الأحلام ولم يحدد نوعها، ولكن القارئ يلمحها من خلال دلالات الحزن القـارة في النص، والناتجة عن المـوت واليتم، وهذه الأحلام تتمثل في عودة الأب وتأويل الأحلام والاستقرار.. إلخ..

فتأويـل الرؤيا مرتبط في الخطـاب القرآني بيوسف بدرجة أساس ومن ثم بالأب الذي فسر أول رؤيا رآها يوسف، فالأب

يـؤل رؤيا يوسـف أولا، ومن ثم يؤل يوسـف رؤيا السجينين والملك، وفي الخطاب الشعـري بموت الأب لم يجد يوسف / النص من يؤل رؤياه، فيعمد الملفوظ الشعري إلى تحويل كبير في الخطـاب المتناص، فالأب هناك لم يمـت وإنما عاش حزينا على فـراق ابنه، وهنا يحدث العكـس فالابن هو من يعيش حزينا لفراق أبيه ويعيش في غربة عن العالم.

كمـا أن النص يرتقي بـالأب إلى مصـاف روحانية حين يجعلـه «يوسفهـم» و«سليمانهم» و«موساهـم» (ضمنيا).. في الملفوظ القائل:

فالفراغ مليءٌ بأحلامنا
كنتَ يوسفنا وسليمانَنا
ما تزال عصاكَ تهشُّ على ألمٍ
يتوطنُ كلَّ وسائدنا.

وهـذا الملفوظ يستدعي في السطريـن الأولين شخصيتي يوسـف وسليمـان وفي السطـر الثالث يستدعـي شخصية موسـى عليه السلام إلا أنـه لم يذكرها وإنما ذكر العصا وهي قيمة تختزل كل سمـات وخصائص الشخصية الدال عليها قوله تعالى:

﴿ وَمَـا تِلْكَ بِيَـمِينِكَ يَـا مُوسَى ﴿ 17 ﴾ قَـالَ هِيَ عَصَـايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَـا وَأَهُشُّ بِهَـا عَلَى غَنَـمِي وَلِيَ فِيهَـا مَـآرِبُ أُخْـرَى ﴿ 18 ﴾ قَـالَ أَلْقِهَـا يَـا مُوسَـى ﴿ 19 ﴾ فَـأَلْقَـاهَـا فَـإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْـعَى ﴿ 20 ﴾ قَـالَ خُـذْهَـا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيـدُهَـا سِـيرَتَهَـا الْأُولَى ﴿ 21 ﴾ وَاضْمُـمْ يَـدَكَ إِلَى جَنَـاحِكَ تَخْـرُجْ بَيْضَـاءَ مِنْ غَـيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْـرَى ﴿ 22 ﴾ لِنُـرِيَكَ مِنْ آيَـاتِنَـا الْكُـبْرَى ﴿ 23 ﴾ اذْهَـبْ إِلَى فِـرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى ﴿ 24 ﴾. [طه: 17 – 24]

إن الشاعر باستدعائه لهذه الشخصيات يأتي بها ليمنح قضيته وحالتـه الشعورية قيمة روحية، ويوحـي بفداحة فقدان الأب مـن جهة، وبقيمته ومكانته التـي كان يتبوؤها في الأسرة وفي نفسية المبدع، وبمدى الفراغ الذي تركه فيها من جهة أخرى، وتستدعي هذه الشخصيات معها سماتها وصفاتها، وتسندها إلى الأب الذي أصبح بذلك حاملا لها، فغدا جميلا وطاهرا ونقيا وأمينا، وهو ما تحيل إليه الصفات المستعارة من شخصية يوسـف عليه السلام، وعارفا وعالما وأوتي من مواضيع القيمة ومواضيـع الجهة الشـيء الكثير، وهو ما توحـي به شخصية سليمان عليه السلام، كما أنه قد أوتي الكثير من الخصائص الدلالية المستعارة من شخصية موسى عليه السلام.

وإذا كان المتلفـظ في النص يوحـي بشكل غير معلن عبر ضمـير المتكلم بأنه يوسف فإنـه يسند ذلك في الملفوظ الذي يليـه بشكل معلن وصريح للأب الذي كان بمثابة يوسف، إن شخصيـة يوسف تحتمل دلالتين اثنتـين الأولى المسندة إلى الـذات المتلفظة في البنية الافتتاحيـة للنص وهي الاغتراب التي ترتب عليها الخروج من العالم إلى الجب أولا ومن الجب

إلى العالم ثانيا، والدلالة الثانية مسندة إلى الأب وهي صفات الجمال والروحانية... إلخ.

ويعمل النص على قلب دلالة الآية السابقة فحين كان موسى يهش بعصاه على غنمه كان الأب يهش بها على ألم يتوطن كل وسائد الذوات المفترضة إلى جوار المتلفظ:

ما تزال عصاك تهشُّ على ألمٍ
يتوطَّن كلَّ وسائدنا

ويبقى التناص مع تيمات قصة يوسف عليه السلام متمفصلا في النص، ومحيلا إلى الفراغ والاغتراب، ومحاولة الخروج من الاغتراب واللحاق بالأب، في صورة مركبة مدورة تفضي محاورها الأولى إلى التي تليها:

سوف آتي وقد نخر الخوفُ فاكهتي
وسأمسح في عتبات بهائك حزني
الذي بتُّ أحمله مثل خبَّازةٍ
لا طيور تراود أحلامها.

فالشاعر يقرر أنه سوف يأتي ويمسح على عتبات بهاء الأب حزنه/الذات الذي يحمله كخبازة لا طيور تراود أحلامها فدال تراود يحيل إلى قصة يوسف مع امرأة العزيز وما ترتب عليها من غربة وانقطاع عن العالم بدخوله السجن وبالتالي اكتشاف براءته.. إلخ، كما يقول تعالى:

﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ [يوسف: 30].

ويشتغل النص على تحويل في عوامل السرد؛ أي استبدال القائمين بالفعل سيميائيا، فيستبدل امرأة العزيز بالخبازة، ويستبدل القائم بالمراودة من امرأة العزيز أيضا إلى الطيور، ويحول المُرَاوَد من يوسف إلى أحلام الخبازة، ليخدم سياقات النص وفق رؤيته للعالم النابعة من التجربة الواقع تحت ضغطها..ويعمق حالة الاغتراب والفقد التي تستمر في مفاصل النص وتمتد إلى قوله:

أيُّ فزَّاعة تطرد اليُتمَ عني
فلا كنز تحت الجدار
سوى وجعٍ ليس يُفنى.

فهذا الملفوظ يعمق دلالة الفقد والفراغ وقسوة اليتم ويستدعي إلى الذاكرة قوله تعالى:

﴿فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا﴾ . [الكهف: 77]

﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَن يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا﴾ .[الكهف: 82].

فـإذا كان الملفـوظ القرآني يخبر في دلالاتـه بأن ثمة كنزا ليتيمـين فـإن الملفوظ الشعـري يخبر بأن الجـدار لا يحتوي ذلك الكنز ليعمق دلالة الفقر والوحدة، وبالتالي فإن الملفوظ الشعـري يتماثل مع النص القـرآني ويتخالف معه من جهة أخرى؛ يتماثل معه من حيـث إن هناك يُتْما، ويتخالف معه مـن حيث وجود الكنـز واختفائه.. لتتسـع دوائر الاغتراب والوحشة التي نتج عنها مناجاة الشاعر لأبيه في قوله:

أبي:
إن دمعي يسيلُ على ما يرامُ
وحرف القصيدة مُرٌّ كقيء المريض
ولكن عافية الموت أوسعُ
من غائلات الحياة.

ثمة أمنية في الموت والهرب من غائلات الحياة، إلى اتساع عافية الموت، ويتناص الشاعـر أثناء مناجاته لأبيه مع طقوس دينية تتمثل في قراءة الفاتحة على المريض:

كنت تقرأ فاتحة فوق جرحي
وتمسح بالضوء روحي
أنا الآن أكثر من أي وقت مضى مؤمنٌ بيديك
أغثني أبي
قبل أن يأكل الليلُ وجهي
وخارطتي
وبقايا بياضي.

إن دال (كنت) يوحي بِفُصْلَةٍ بين [قبل وبعد]، وانتقال من كائن كان فعَّـالا إلى كينونة غيرِ فاعلة، ففي القبل كان الأب موجودا يمارس طقوس القراءة على جرح الابن، في زمن مليء بالبهجـة والامتلاك، وفي المابعد أصبح الأب مفقودا، وأصبح الزمـن مفرغا من البهجـة وممتلئا بالتعاسـة والحزن.. ولذلك يستغيـث الشاعـر بالزمن/السعيد الممتلئ بالبهـاء قبل أن يداهمه الليل ويأكل نقـاءه وطهارته.. ويخبر عن حالته التي يود الهرب منها إليه إذْ يقول:

أنا رئةٌ

لو أردتُ انتحاراً

لحالتْ جبالٌ من القشِّ

بيني وبين المياه.

وهو بذلـك يستدعي إلى الذاكرة قصة الطوفان، وعصيان بن نوح، وغرقه، الدال عليها قوله تعالى:

﴿ قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ﴾ .[هود: 43].

وهو حـين يستدعيهـا يستدعيها بشكل مغايـر لسياقها التاريخـي تماما، فيصبـح الابن رئة، وهو الـذي يود الانتحار والموت بغية اللحاق بالأب، ولكنه يفصح أن ثمة معيقا يعيقه

عــن أمنيته هذه، والمعيق برغــم إعاقته له ضعيف /جبال من القش، فالقش على ضعفه يمنعه من الاتصال بأمنيته في حين كان في الملفــوظ القرآني نداء مــن الأب وفي النص الشعري نداء من الابن للأب، وتماثل في أن الابنين الأول غرق والآخر يود الغرق، والأول عاص والآخر بار بابيه.

وخلاصة ما يمكن قوله في هذه القراءة أن نص عبد المجيد التركــي يتناص مع آيــات القران الكــريم الدالة على الحزن، وعلــى المكيدة والاغــتراب بالفعل وبالقــوة، وحينما يتناص معها يعمل علــى قلب دلالاتها ومضامينهــا، ويفرغها دلاليا ليحملهــا أبعاد تجربته ورؤيته للعــالم وللحياة وفق فلسفته من الأشيــاء، ويعمــل على تحويل وإضافــة، أو تحويل وحذف في القيــم المتمفصلة في الآيات القرآنية التي تناص معها في نص «أي فزاعة تطرد اليتم عني».

نص القصيدة المحللة:

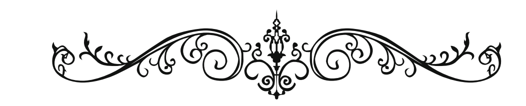
أيُّ فزَّاعةٍ تطردُ اليُتمَ عني ؟؟

من يُؤَوِّلُ رؤيايَ يا أبتِ
فالفراغُ مليءٌ بأحلامنا
كنت يوسفنا وسليماننا
ما تزالُ عصاكَ تهشُّ على ألمٍ
يتوطَّنُ كلَّ وسائدنا
سوف آتي وقد نخر الخوفُ فاكهتي
وسأمسحُ في عتباتِ بهائكَ حزني
الذي بتُّ أحمله مثلَ خبَّازةٍ
لا طيورَ تراودُ أحلامَها
أيُّ فزَّاعةٍ تطرد اليُتمَ عني
فلا كنز تحت الجدارِ
سوى وجع ليس يُفنى..
أبِي :
إن دمعي يسيلُ على ما يرامُ
وحرف القصيدة مُرٌّ كقيءِ المريضِ

ولكنَّ عافيةَ الموتِ أوسعُ
من غائلاتِ الحياة .

كنتَ تقرأُ فاتحةً فوق جرحي
وتمسحُ بالضوءِ روحي
أنا الآن أكثر من أيِّ وقت مضى مؤمنٌ بيديكَ
أغثني أبي
قبل أن يأكل الليلُ وجهي
وخارطتي
وبقايا بياضي
أنا رئةٌ
لو أردتُ انتحاراً
لحالت جبالٌ من القَشِّ
بيني وبين المياهْ.

للشاعر: عبد المجيد التركي



رابعاً :
توظيف القرآن الكريم في ديوان «الإغارة»(*)

1 ـ توطئة:

يعد التراث الإنساني أحد الروافد الروحية التي ينفتح عليها الشاعر ليعيد إنتاجها، وتوظيفها في نصوصه، وفق طرائق متعددة، وأساليب شتى، تستثير في ذاكرة القارئ العشرات من النصوص التي يكتظ بها العالم، فالذات جمّاع من النصوص تستمدها من العالم، وكذا من الخبرات القرائية المتراكمة عبر مسيرتها الفكرية والعلمية.

لقد عاد الشاعر العربي إلى التراث -بشكل عام- لجملة من الأسباب والعوامل، منها ما هو فني، ومنها ما هو سياسي واجتماعي، ومنها ما هو قومي ونفسي[1]،... إلخ، وهو ما أضفى على نصوصه نوعا من الموضوعية، وأبعدها عن الذاتية والغنائية المباشرة، وجعلها تلامس وجدان المتلقي؛ لأنها تخاطب جزءا من دواخله الروحية،

(*) ألقيت هذه الورقة في «ملتقى الشعر الفصيح» الذي نظمته مديرية الثقافة لولاية (وادي سوف) في الجمهورية الجزائرية (7 - 9 مارس 2009م).

(1) ينظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978م: 17 - 57.

وترسخ في كينونته شيئا من هويته، سيما حين يكون هذا التراث أقرب الى الهوية الروحية والإنسانية، كالتراث الديني مثلا؛ «لأن صلة الشاعر بتراثه الديني صلة عقيدة، وخصوصا مع القرآن الكريم، الكتاب الرسالي المعجز، والتشريع الإلهي المحكم»[1] الذي غير طرائق التلقي والتفكير وأدوات التعبير، منذ زمن بعيد، فظل الشاعر يحلم به، ويجاريه، ويستلهمه في كتاباته.

ولعل من المفيد الإشارة هنا إلى أن طرائق العودة إلى التراث والتقاطع معه قد تدرجت، ومرت بمراحل شتى، منذ الإحيائية وحتى اللحظة، إذ اختلفت هذه المراحل وفقا لاختلاف الرؤية والأداة، ونتج عنها ما يسميه الدكتور علي عشري زايد[2] بالتعبير عن التراث أو التعبير به..

ولعل أقرب أنواع التراث إلى المبدع العربي هو التراث الديني، والقرآني منه بشكل أكثر؛ لأنه أسُّ المرجعية الروحية والفكرية، وهو المركز الذي تتمفصل حوله وفيه وبه جملة من القيم والقوانين، والمفاهيم المتعالية على الآنات والأمكنة، ومع أنه لا ينبغي أن يعد القرآن الكريم تراثا لذاته وفي ذاته، فإنه يعد كذلك لوجوده الزمني، المرتبط ببعثة الرسول الكريم علية الصلاة والسلام فقط.

---

(1) خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م: 47

(2) ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 80

2. حوافز التوظيف القرآني :

إن المطلع على ديوان الشعر الجزائري لواجد فيه أن التراث الديني بشكل عام، والقرآني منه بشكل خاص هو المهيمن على غيره من التراث، ولعل ذلك ناتج عن قناعات الشاعر بأنه هو الحل، سيما عند معالجته لقضايا وطنية وقومية تشي برفض الزحف والمد الأجنبي /غير المسلم، واستيلائه على مواضيع قيمة عربية مركزية، وهو ما سنراه في متن (الإغارة)[1] للشاعر الجزائري «بوزيد حرز الله» كنموذج على ذلك.

يأتي توظيف القران الكريم في ديوان «الإغارة» منذ النص الأول فيه، ولذلك دلالته الجمالية، فالنص الأول يمثل الفاتحة النصية التي تؤطر المتن ككل، وهو أول ما يواجه المتلقي منه، وذلك يستثير ذاكرته وذائقته الجمالية؛ لأنه يعيدها إلى المتن القرآني، وإلى وقائعه وصوره وأزمنته وأمكنته، ولأن الشاعر «ينطلق من الموروث الديني على أساس فاعلية التواصل مع الذاكرة الجمعية»[2]، التي يشكل القرآن أكبر مساحة منها..

ويأتي اتجاه «بوزيد» إلى توظيف القرآن الكريم -كما يتجلى في المتن الكلي للديوان- مرتبطا بأحد جانبين أو كليهما معا، أولهما الهم الجمعي المرتبط بالمصير القومي للوطن العربي

---

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات: ANEP، الجزائر، ط1، 2003م.

(2) خديجة المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح: 46.

وهويتـه، في ظل المـد الصهيوني وغيره، وثانيهمـا مرتبط بتعرية الخنـوع السياسـي العربـي المتقوقع على ذاتـه، والمنكفئ على هزائمه فقط.

يتجلى الجانـب الأول في النص الأول مـن المتن «ترنيمة لعرس الجنوب» الذي يهديـه «إلى انتصار إخواننا في جنوب لبنـان»، وهو بذلك يفصح عن القضيـة التي يشتغل عليها، والمتمفصلـة في النص منذ عنوانه الذي يمثل مفتاحه الأولي، وعتبتـه البنيويـة التـي تؤشر المـتن، وتعطي لمحـة أولية عنه للمتلقي، وتشير إلى جنسـ النص (الافتراضي)، من حيث هـو: «ترنيمـة»، والترنيمة مشتقة معجميا مـن الترنم، والترنم ترجيـع الصوت طربا من فـرح ما، ويبين النصـ سبب هذه الترنيمة/الطـرب، والمتمثـل في الانتصـار، ولأن الانتصـار يستلـزم عرسا، فقد كان ذلك هو السـر الكامن وراء احتفاء الذات بالإيقاع، الناتج عن توظيف الدوال القرآنية في القافية -كمـا سنرى-، لذا لم تأت هذه الدوال في القافية جزافا، أو حشوا يمكن الاستغناء عنه.

يتأسـس النص الأول مـن المتن على تناصـ إيقاعي مع القـرآن الكـريم، وخصوصا مـع سورة المزمل، وهـو ما يعمل علـى إضفاء القديم على النصـ والمتلّفظ به وناطقه لتقريبهما مـن المتلقي بعـد إثارة البنيـة الإيقاعية الكامنـة في ذاكرته، فيظل متأججـا إيقاعيا يتوقـع لاشعوريا أن البنيـة الإيقاعية المستمـدة من الذاكرة هي المهيمنة علـى بنية النص، وهو ما

سيراه بالفعل مهيمنا في كل مفاصل النص، وانفتاحاته على المـوروث القرآني في ذاته، أو الـذي يستدعي معه بنى تراثية أخرى كما سنرى لاحقا.

وقد أتى توظيف الدوال القرآنية عن طريق القافية التي تمثل ذروة الإيقاع الموسيقى، في النص الشعري، كما هو في قوله:

«هو ذا الجنوب منزل تنزيلا

ومرتل في صوتنا ترتيلا»[(1)].

الذي يستدعي إلى الذاكرة قوله تعالى:

﴿يَـا أَيُّهَـا الْمُـزَّمِـلُ ﴿1﴾ قُـمِ اللَّيْـلَ إِلَّا قَلِيـلًا ﴿2﴾ نِصْفَهُ أَوِ انقُصْ مِنْـهُ قَلِيـلًا ﴿3﴾ أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُـرْآنَ تَـرْتِيـلًا ﴿4﴾ إِنَّـا سَـنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيـلًا ﴿5﴾ إِنَّ نَـاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَـدُّ وَطْءًا وَأَقْوَمُ قِيـلًا ﴿6﴾ إِنَّ لَكَ فِي النَّهَـارِ سَبْحًـا طَوِيـلًا ﴿7﴾[(2)].

ففـي الخطاب القرآني احتفاء بالسجع، وتجانس الكلمات في آخر كل آية/(قليلا، ترتيلا، ثقيلا، قيلا ... إلخ)، وإتيانها كفواصل تكتمـل بها كل آية بنائيا وإيقاعيا، وهو ما يتماثل معه الشاعر في خطابه، عبر كل وحدة دلالية، أو ما يسمى بالبيت الشعري الذي يتماثل صوتيا مع الخطاب القرآني على نحو معين، فتقابل القافيةُ في الخطاب الشعري الفواصلَ في الخطاب القرآني..

---

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة: 9

(2) المزمل، آية: 1 – 7

فإذا كان القرآن الكريم هو الأكثر قربا للروح، والأكثر حضوراً في الذاكــرة الجمعية، فإن توظيفه في النص يجعله مثيرا، معجبا في جمالياته الناتجة عن التماهي بين خطابين في خطاب واحد، لكل منهما خصائصه ومميزاته التي تندغم في قالب واحد، ومن هنــا يتشكل الانزياح عن المعياريــة القارة في كل منهما، وعلى الرغم مــن توظيف الشاعر للدوال القرآنيــة على النحو الذي رأينــا، فإنه يشتغل علــى تحويل معــرفي دلالي، يرتبط بالوعي الأيديولوجــي، أي أنه –في حــين– يتماثل إيقاعيا مع الخطاب القرآني من جهة، يغايره دلاليــا من جهة أخرى، حين يناقش قضية قومية، متمثلة في القضية اللبنانية المعروفة بتشعباتها.

وقــد جاء النصــ احتفاء خاصــا بهذه القضيــة والعرس القوميــين، بطريقة المبــدع، وطريقة النص المزدحــم بالدوال القرآنيــة التي عاد إليهــا ليضفي على متنــه وقضيته قداسة روحية؛ لأن القــرآن الكريم يمثل ذروة القداسة لدى الإنسان المسلــم، فحيثما وُجِدَ هذا القرآن أو شــيء منه فثمة قداسة، لأن القداســة تتجسد في المصادر الدينية، ويصبح توظيف ما تحتويــه تلك المصــادر سببا في إضفاء القدسيــة على القضية موضوع التناول[1]، وخصوصا إذا كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع، والمصير القومي والإنساني والروحي، لذا فقد ارتفع النص الشعري بجنــوب لبنان في لحظة الإبداع الناتجة

(1) ينظــر: صادق عيسى الخضــور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2007م: 54

عــن انتصار معطــى إلى مصافِّ كتاب مقدســ، يتنزل على المتلقي، فيرتله ترتيلا:

«هو ذا الجنوب منزل تنزيلا

ومرتل في صوتنا ترتيلا»[1]

وهو ما يتوطد أكثر في قوله:

«لبنان كم ظل السراب يلفنا

حتى أتيت بوحيها جبريلا

فتعانق القرآن والإنجيل في

آيات حق ترفض التأويلا

أوراس حن لعرسه وشموخه

لما رميت حجارة سجيلا

حلقت في «جزين» طيرا جارحا

ودفعت إبرهة.. دفعت الفيلا»[2]

فثمة قدسية نابعة من العودة الى جذور التاريخ الإسلامي، وتيمتــه الإنسانية، والقومية الأولى، فنتــج عن النصر توحيد بــين الأديان، وتعانق بين القرآن والإنجيل، وأصبحت الأديان حاسمــة جازمة، لا تقبل أي تأويــل، كحسم النصر الذي لا يقبل التأويل أيضا.

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة: 9

(2) المصدر نفسه: 10

وهذا النصر يستثمر في الذاكرة خزينها القومي، الوطني، حين يستعيد بهذا العرس الفرائحي العرس الذي أقامته جبال الأوراس منذ زمن، فتسلل من الذاكرة بكل خزينه النضالي ورصيده الجمعي في الذاكرة، عبر قوله:

«أوراس حن لعرسه وشموخه

لما رميت حجارة... سجيلا»

فأوراس دالٌّ يحمل رصيدا أيديولوجيا، وقوميا وثوريا في الذاكرة العربية بشكل عام، وفي الذاكرة الجزائرية بشكل خاص، فمن جبال الأوراس كان المناضلون ينطلقون إلى ساحات الجهاد، والدفاع عن الحرية والكرامة إنه رمز للثورة والانتصار معاً...

ويزيد قضيته قداسة حين يقارن بين لبنان والطيور التي قضت على إبرهة وجنده، ويجعل الطرف الآخر يماثل إبرهة وجنده، فإذا كانت الحجر رمزا للدفاع ضد الزحف الذي استهدف رمز القداسة الإسلامية/الكعبة؛ فإن القضية اللبنانية تسمو لدى الشاعر في نصه لتكتسب فيه قداسة من مماثلها التاريخي، الذي يمثل معادلا موضوعيا لها، ويستدعي قوله تعالى:

﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ ﴿1﴾ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ ﴿2﴾ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ﴿3﴾ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ﴿4﴾ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ﴿5﴾﴾[1].

(1) الفيل، آية: 1 - 5

إن توظيف دَالَّي «حجارة وسجيل» في النص الشعري قد استدعى معه السورة التي وردا فيها كاملة، ولم يكتفِ بذلك فقط بل استدعى معها سياقها التاريخي وقصتها وحوافزها، لأن استدعاء شيء من التراث يستدعي معه بالضرورة سياقا حضاريا كاملا[1]، وإن لم يذكره النص بشكل مباشر وصريح.

3. القضية وأبعاد الترميز :

ولأن النص يحتفي إيقاعيا بالعرس الفرائحي الناتج عن النصر -كما أشرنا- فإنه يستدعي شخصية الفنانة اللبنانية (فيروز)؛ التي قاسمت لبنان بكاءها وفرحها، وحملت معها معاناتها حتى ارتبطت بها -فنيا-، ولا يأتي بهذه الشخصية كصورة طبق الأصل لها، بل يسمو بها فيمنحها صورة قرآنية، وصورة أسطورية، مستوحاتين من قصة العذراء/مريم البتول عليها السلام، فيجعلها رمزا قوميا للعفة، وللمرأة التي تحمل قضية وتتشبث بها، ولا تفرط فيها، فيقول:

«فيروز «بتراب الجنوب» تضمخي

وتمايلي صفصافة ونخيلا

واسَّاقطي رطبا جنيا إنني

من بعض طهرك قد صنعت بتولا»[2]

(1) ينظر: د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م: 144.

(2) بوزيد حرز الله، الإغارة: 11.

إذْ يعيد توظيف قوله تعالى:

﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[1].

إنه بتوظيف هــذه الشخصية في هذا السياق يمنحها الهالة القدسيــة والروحانيــة الدينية لا لذاتها وفي ذاتهــا، بل لأنها مرتبطــة بالقضيــة التي يتحدث عنهــا، أي لأنها تحمل قضية شعــب ووطــن في فنها وإبداعاتهــا.. وهو إذْ يعمــد إلى ذلك يطلب من فــيروز أن تتحول إلى نخلة، فــإذا كانت النخلة قد ارتبطت في الذاكرة الجمعية بالعزة والكرامة، ومصدر الرزق، حتــى أصبحت رمــزا للقوميــة العربية، وارتبطــت في ذاكرة المتلقــي أيضا بالعــذراء عليها السلام عنــد وضعها لجنينها، فكانــت النخلــة مصدر رزقهــا بعد الــولادة، وبذلك تحولت فيروز، وفارقت النص القــرآني دلاليا، فأصبحت هي النخلة ذاتها، وهي التي تتمايل فتتساقط رطبا جنيا.

وإذا كانــت قضية جنوب لبنان هي البــؤرة المحورية التي يتناولها النص فإن الشاعر لا يتوقف عندها فقط، بل يتجاوزها إلى قضيــة تحمل مأساة أكبر منها، وهــي قضية فلسطين، وما يستدعي هذا القضية هو المجاورة بين فيروز وقضيتها اللبنانية الموازيــة للقضية الفلسطينية، وهــي القضية التي ارتبطت بها بشكل مباشر منذ بداياتها، يقول الشاعر:

(1) مريم، آية: 25

«لازال في الجولان وعد بيننا

فلتوقدي بذرى الشآم فتيلا

ولتطلقي بفضاء «غزة» صيحة

ولتنشدي ما بدلوا تبديلا

فالقدس كل القدس معراج وقد

عبر الفرات براقنا والنيلا»[1].

إنه الحنين لعرســ جديد، بعد عرس جنوب لبنان، وأمنية في «تــرنم» جديد متعلق بتحرير الأرضــ الفلسطينية المحتلة، فيحشــد الشاعر لذلك جملة من التوظيفات القرآنية، ويؤكد قيمة الأراضي المقدسة، وأنها الأرض التي تم منها العروج إلى السماوات، كما يؤكد صبر الإنسان المناضل فيها، بقوله:

«ولتطلقي بفضاء «غزة» صيحة

ولتنشدي ما بدلوا تبديلا»

الدال عليه قوله تعالى:

﴿مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا﴾[2].

ويبقى توظيف القرآن الكريم المرتبط بالهم القومي المتعلق بالقدســ متشظّياً في جملة مــن النصوص منها نص «معزوفة

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة: 12

(2) الأحزاب، آية: 23

السيــد الأصم» الذي يهديه الى «وقــع الحجارة»، وتحديدا في المقطع السابع منه، إذْ يقول:

«وارتقى سدرة المنتهى

واشتهى لحظة للوصال

ظلت القدس ترنو له

(أن تعال).

فاستوى حجرا وبكى

وكفى (المؤمنين) الرجال

شر ما في القتال».[1]

إن هذا الملفوظ يوحي بمدى التخاذل المخزي الذي يصور سيدا أصمَّ، ترنوا إليه القدســ بالمجيء لتخليصها من قبضة المحتــل، فيتحــول إلى حجر ويبكــي، بعد أن ارتقــى سدرة المنتهــى، وظل يحلم بلحظة للوصــال، إن دال «ارتقى سدرة المنتهى» يستدعي إلى الذاكرة قوله تعالى:

﴿وَلَقَــدْ رَآهُ نَزْلَــةً أُخْــرَى ﴿13﴾ عِنــدَ سِــدْرَةِ الْمُنْتَهَى ﴿14﴾ ﴾[2].

فإذا كانــت الآية تحكي عن ذات مقدســة وهي شخصية الرســول الكــريم، وتبرئهــا من تقــولات شتى أسندهــا إليه

(1) بوزيد حرز الله: الإغارة: 28

(2) النجم: آية: 13، 14

المشركــون؛ فــإن النصــ الشعري يتنــاول شخصيــة مغايرة ليعريها ويكشف انهزامها، وصممها المترتب عليه عدم سماع النداءات المرسلة إليه من القدس.

4. الاستخدام العكسي لدلالة المرجع :

ويأتي الجانب الآخر من تعامل الشاعر مع الخطاب القرآني -وهــو ارتباطــه مع القضيــة السياسيــة- في إطار مــا يسمى بالاستخدام العكسي لملامح التراث، ويتمثل هذا الأسلوب في استخــدام الملامــح القرآنية في التعبير عــن معان تناقض المدلول للآيات القرآنية، ويهدف الشاعر من استخدامه لهذا الأسلــوب في الغالب إلى توليد نوع مــن الإحساس العميق بالمفارقــة بين المدلول التراثــي للقرآن والبعــد المعاصر الذي يستخدمــه في التعبير عنه[1]، على نحو ما يجد القارئ في قول الشاعر من نص «مرثية واغتيال عش السفر المغناج»[2]:

«كان يروي لنا:

أنه واحد يغفر الذنب

أو يستر العيب، أو...

ثم ها هو ذا يتراجع،

يترك سلطته

(1) ينظر علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي: 255

(2) بوزيد حرز الله/ الإغارة: 39

للذي فاجأ الأرض والعرض

والشهداء..»[1]

فهو يستدعي إلى الذاكرة الأسماء الحسنى، التي تستدعي معهـا سلطة الـذات العليا، ولكنه يستخدمهـا عكسيا ليبين المفارقة بين سلطتين اثنتين؛ السلطة الإلهية القادرة على كل شيء، وبين السلطـة البشرية الفاقدة لمواضيع القيمة المتمثلة في الإقدام والحزم... إلخ، وتزداد المفارقة حدة حين يكتشف القارئ أن الذات المتسلطة البشرية تفر حينما يداهم الأرض والعرضـ كائن مـا، كعادة الزعماء الذين يفـرون بعد توريط شعوبهـم، وتركهم وحدهـم في أرض المعركـة. ويصور مدى تخاذله في لحظات الجد، وتحايله على شعبه، إذْ يقول:

«كان يروي لنا،

أنه واحد

وسواسية هؤلاء العباد

ثم هاهو يجمع شلته

ويهدد –سبحانها من شفافية–

ويفرق

واختارنا للسواد»[2].

(1) المصدر نفسه: 40.

(2) المصدر نفسه: 42.

فيستدعي قوله تعالى:

﴿ وَإِلَٰهُكُمْ إِلَٰهٌ وَاحِدٌ لَّا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الرَّحْمَٰنُ الرَّحِيمُ ﴾[1].

ليشـي بمدى قبـح تأليه هذه السلطـة البشرية، الناتج عن تضخيم نفسها لدى الشعب، بالفعل وبالقوة من جهة، ويشي بمدى فراغ هذه السلطة البشرية عندما تحين ساعة جد ما من جهة أخرى.

وفي نص «صـورة للبحر.. وسورة للأحزان»[2] ثمة توظيف للقـرآن الكريم يتجلـى من العنوان وتحديـدا في دال «سورة» المحمَّـل بتاريخه المتعلـق بالقرآن، فحين يسمـع المتلقي دال «سـورة» يسمع معه دلالات قرآنية، وحينمـا يقرأ هذا الدال يقرأ معه دلالات قرآنية بشكل أو بآخر، ويأتي في المقطع الرابع توظيـف لملفوظ قرآني فيه سخرية مـن السلطة/(الكبار)، إذْ يقول:

«هل أتاك حديث الكبار؟

راسمي الليل في قسمات النهار.

مبدعي كل شيء

سوى أن يظل الصفاء في عيون الصغار.

(1) البقرة، آية: 163.

(2) بوزيد حرز الله، الإغارة: 83.

عد إلى صمتك الآن

لا تنتظر.

عانق البحر واقرأ عذابك

في كل ما يحتوي من صور.»[1]

فـإذا كان النص ينفتح على مـا لا يحصى من النصوص فـإن (هل أتاك حديـث..) ينفتح على آيـات شتى من سور متعددة منها:

﴿ وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى ﴾[2]

﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ ﴾[3]

﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى ﴾[4]

﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ ﴾[5]

﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ ﴾[6]

فإذا كانت هذه الجملـة المفتاحية في الآيات القرآنية تهيئ القارئ لتلقي أخبار قصصية، وحكايات تاريخية بشكل جاد،

(1) المصدر نفسه: 86.

(2) طه، آية: 9.

(3) الذاريات، آية 24.

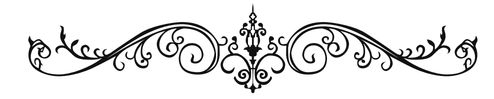
(4) النازعات، آية: 15.

(5) البروج، آية: 17.

(6) الغاشية، آية: 1.

فإنهـا في الملفوظ الشعـري تكسر أفق المتلقي بعـد أن تهيئه لسماع أخبار «الكبار» لفظا، الصغار معنى، فهم «راسمو الليل في قسمـات النهار»، فإذا كان الليـل رمزا للرجعية والتخلف والمـوت والسكون وانعدام الرؤية، علـى عكس النهار الذي يرمـز إلى الحرية والانطلاق وشدة وضـوح الرؤية، فإن هؤلاء الكبار يرسمونه في قسمات النهار وبذلك يطمسون به الحرية، ويحلون محلها العبودية... إلخ، فهم «مبدعو كل شيء» سوى الحرية والطمأنينة في عيون الصغار.

إن الشاعر بوزيد حرز الله حينما يأتي بتوظيفات مستمدة مـن الخطاب القرآني؛ فإنه يأتي بهـا لأحد أمرين إما لتدعيم قضيـة قومية، وتحميلها قيمة روحيـة، وإضافة قيم قدسية لها، وإما لتعريـة السلطة، ينتقي منها ماله وجود متراكم في ذاكرة القـارئ، فيكسر التوقع لديـه حينما يستخـدم هذا التراث استخدامـا عكسيـا، إذْ يفرغ دلالاتـه القارة فيـه، ويحملها دلالات مناقضة لها؛ ليصور عمق المفارقة القائمة بين زمنين، وبين خطابين، وبين أيديولوجيتين تحملان مفارقات شتى.





خامساً: الوعي النسوي في نص «مقاس عربي»[1]

1 ـ توطئة:

يتجلي الوعي النسوي في الشعر النسائي اليمني عبر قضايا ومظاهر نسوية متعددة، تشكل في مجملها خصائصه وسماته المحورية، كقضية علاقة الذات بالآخر، وانشراخات الأنوثة الناتجة عن النظام الاجتماعي الأبوي الضاغط، ومناهضة العنف الذكوري، وتعرية الأنساق التقليدية الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية، وفضح هيمنتها، ومحاولة المرأة امتلاك الهوية والحرية، وتأسيس نفسها ذاتا مستقلة مقابل الآخر المتعالي، وتظهر جملة من هذه القضايا أو كلها كمهيمنات في شعر كل من «ابتسام المتوكل»، «هدى أبلان»، «نبيلة الزبير»، و«منى نجيب محمد»، و«سوسن العريقي»، و«ليلى إلهان»، بينما تختفي كمهيمنة في شعر مجموعة من الشاعرات كـ «ميسون الإرياني» و«غادة الحرازي» و«مليحة الأسعدي»(*)، وأخريات، ويعود ذلك إلى درجة الوعي بالذات من جهة،

---

(1) سوسن العريقي، أكثر من اللازم، صنعاء، (طبعة خاصة) ط: 1، 2007م: 11 – 16.

(*) هذه الأسماء كنماذج دالة فحسب، وليست نهائية، فالمشهد الإبداعي اليمني المعاصر يضج بالأسماء النسائية والنسوية معا.

والآخر والعالم من جهة ثانية، بالإضافة إلى الشعور باستلاب الهوية، وعنف التجارب التي تعانيها الذوات أو يعايشنها أو يسمعن عنها فتنعكس كلها على إبداعاتهن بشكل أو بآخر.

تسعى هذه القراءة إلى استكناه بعض من هذه الملامح في نص «مقاس عربي» للشاعرة اليمنية «سوسن العريقي»، كنموذج لوعي الأديبة اليمنية بالقضايا النسوية وأبعادها، وقدرتها على تمثلها وإنتاجها بشكل ما عبر نصوصها الإبداعية، واختيار هذا النص نموذجا يأتي لجملة من الأسباب، أولها أن هذا النص ينبني على فضاء نسوي بدرجة أساس، ويعالج قضايا علاقة الذات مع الآخر، وكذا الأنساق الاجتماعية، والثقافية، القارة، وانعكاساتها على الذات من الداخل، وكشف فرض هيمنة هذه الأنساق عليها بطريقة تجعلها ترضخ للواقع كما هو خارجيا، في حين تدينه وتنبذ تسلطه داخليا على نحو ما سنرى، بالإضافة إلى عمومية هذا النص وعدم ارتباطه بزمن أو مكان معينين أو بذات بعينها، إنه -كما يبدو من عنوانه- يمتد في الفضاء العربي عموما، ويغفل التسمية والحدود الضيقة، مما يجعل الذات موضوع التناول فيه معادلا رمزيا للمرأة العربية التي تعاني الهم نفسه، فهو دال المرأة المضطهدة، ودال النساء المقموعات خارجيا، والمتذمرات داخليا، وهو دال المناهضة لكل تمييز وعنف ضد المرأة، وبالمقابل فإنه يجعل الآخر فيه دالا للرجل المتسلط، والتقليدي، وكذا النظام الاجتماعي الأبوي بشتى صوره وعنفه.

وقبل أن نتناول هذا النص سنشير إلى أهم مرتكزات النظرية النسوية، ونعمد إلى فض الاشتباك الحاصل بين المصطلحات المتعلقة بهذه النظرية، ومن ثم توضيح ماهية الكتابة النسوية، والنسائية، حتى يتسنى لنا السير وفق طريق محدد، وطريقة واضحة غير مرتبكة.

2 ـ في إشكالية النظرية النسوية:

لقد أصبحت النسوية في الوقت الراهن نظرية مكتملة الرؤى والأفكار والاتجاهات والملامح، بالرغم مما صاحبها -وما زال يصاحبها- من تعدد في الطروحات وزوايا النظر، ومع ذلك لم تزل ثمة ارتباكات مصطلحية متعددة فيها، إذ هنالك من يسميها بالنسوية وآخر بالنسائية وثالث بالأنثوية، وتظهر إلى جوار هذه المصطلحات الثلاثة مصطلحات مجاورة متعددة كـ «الحرملك» و«الحريمية» وغيرها، وثمة من يخلط بين هذه كلها وكأنها مترادفة ومتساوية ويحل بعضها محل الآخر أو يقوم مقامه ويؤدي وظيفته المنوطة به، وهو ما جعل باب الفوضى المصطلحية مشرعا على آفاق شتى، ودعا الكثير من المتلقين إلى التوجس من هذه المصطلحات؛ لأنها بارتباكاتها هذه وعدم تأطيرها وتوضيح دلالاتها تأتي مشحونة بالكثير من دلالات الاحتقار للمرأة، ولكل ما تكتبه، وكذلك بالتمييز الجنوسي والتحيز، وكل ذلك ناتج عن عدم الرؤية إلى النتاجات والنصوص والأفكار من الداخل وفق نظرية تستجليها في حد ذاتها بغض النظر عن كتَّابها، رجالا كانوا أم نساء.

وعلــى الرغم من كل ذلك فقد ميزت الكاتبة «توريل موي» وكذلك «سارة جامبل» و«بام موريس»[1] بين ثلاثة مصطلحات، هي «النسويــة» و«النسائية» و«الأنثوية»، ففي حــين يأتي الأول -كمصطلح- دالا على نظرية تنهض على أسس مناهضة العنف الذكوري الموجه ضد المرأة، ومعالجة قضاياها، والوقوف إلى جانبها، وإعادة النظر في الأنساق المتعلقة بهذا المجال بغية إقامة نظام عادل يسعى إلى إزالة الفوارق بين الجنسين، يأتي الثاني كمصطلح فإنه ليدل على قيمة بيولوجية من حيث هو اسم جمع للمرأة وليس حاملا للقيم الأيديولوجية السابقة، أما الأخير (الأنوثة والأنثوية) فإنه دال على نسق ثقافي تحدده التنشئة، ويؤطره المجتمع عندما يفــرز مجموعة مــن الصفات والمحــددات التي يلصقهــا بالمرأة كالحياء والخجل والدلال...، وبذلك ينماز كل مصطلح منها عن الآخر بميزة معينة، أو بمجموعة مزايا متعددة تفرده وتجعله يشتغل وفق نسق مختلف لا يلتقي مع الآخر إيديولوجيا وفنيا البتة.

ومن هنا فإنه «ينبغي أن لا نفهم أن كل ما تكتبه النساء يعد بالضــرورة نسويا... فإن الكتابة النسوية هي الكتابة التي تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة، وتفكيك المشروع الأبوي، بغض النظر

(1) ينظر: توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، تـ: كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: 76، السنة التاسعة عشرة، خريف: 1993م: 24، 25، وسارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تـ: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط: 1، 2002م: 335 – 337، وبام موريس، الأدب والنسوية، تـ: سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم: سحر صبحي عبد الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ع: 474، ط: 1، 2002م: 29.

عن كاتبها ذكرا كان أو امرأة، فكل ما تكتبه المرأة نسائي وليس كل مــا تكتبه نسويا»[1]؛ لأن الكتابــة النسوية قد يكتبها رجل أيضا، أمــا الكتابة النسائية فإنها كل ما تكتبه المرأة بغض النظر عن تيماتــه وتوجهاته الإيديولوجيــة أو الفكرية، فنص «مقاس عربي» نسائي لأن كاتبته امرأة، ونسوي لأنه يشتغل على قضايا نسوية معينة.

3 ـ أشكال علاقة الذات بالآخر:

يرتبط الحديث عــن الآخر[2] بالهوية والاختلاف، إذْ بهما تتضح ملامح الــذات، وتتحدد من ثم صــورة الآخر، الذي يعــد كل ما هو ضدنا، وكل ما يقــع خارجنا، وما يختلف عنا بيولوجيا أو أيديولوجيا أو اجتماعيا...، ونقصد به هنا «الرجل» في مقابــل الذات التي تمثلهــا المرأة، إذْ تسعــى الكاتبات في نصوصهــن إلى إبراز هــذا الآخر عبر تصويــر «ذواتهن نتيجة خسرانهــن لرهانات عاطفيــة تمثل انجراحــا للأنوثة/وللذات الأنثويــة في وجدانهــا كما في ذهنيتها وذاكرتهــا»[3]، أو التنبؤ

(1) عصام واصل، الحركة النسوية.. الرؤى والملامح، مجلة انزياحات، مركز انزياحات للتنمية الثقافية، اليمن، ع: 4، 2010م، هامش الصفحة رقم: 81.

(2) ينظر: طوني بينيت، وآخران، مفاتيح اصطلاحية جديدة- معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تـ: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط: 1، 2010م: 41 – 44.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية- أسئلة التحول، الحداثة، والخصوصية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ع: 20، مارس: 2009م: 115.

بمصير مأساوي للعلاقة مع الآخر، أو إبراز تسلطه وأبويته عند محاولة احتوائه لها، وعدم الفصل بينه وبينها كذات مستقلة لها خصائصها ورؤاها وأفكارها وحياتها الإنسانية الخاصة، أو إظهار مدى الغربة بين كل منهما فكريا وفيزيائيا، أو رسم خط دفاعي مضمر تسعى من خلاله إلى تعرية ما يقوم به الآخر من ممارسات ضدها بغية تجاوز هذه الممارسات أو الإتيان ببديل عنها.

إن أول ملمح يتمظهر في هذا النص هو انبناؤه على قاعدة إيديولوجية تتجلى من خلال مجموعة من الخصائص التي تبين علاقة الذات (المرأة) ككيان مستقل له توجهاته وسماته المسلوبة مع الآخر (الرجل)، الذي يظهر ككيان يسعى إلى احتوائها دائما، وتدجينها، وتحويلها إلى مجرد تابع له، ونسخة منه، ويأتي ذلك عبر حوامل لغوية مشفرة، تضمر مجموعة من الأنساق الاجتماعية والثقافية والتاريخية المتحيزة ذكوريا للرجل ضد المرأة، وتظهر من جهة ثانية كيف أن المرأة بواسطة كل هذه الأنساق الذكورية تتحول إلى قامعة لذاتها، عاجزة عن تجاوز المعيقات الخارجية؛ لأنها قد أصبحت لصيقة بها من الداخل نتيجة للتنشئة أولا، وللأعراف المتوارثة والمتواضع عليها اجتماعيا ثانيا، فتكبلها كلما حاولت أن تتخلص منها، فهي «ظلها» وهي «هيكلها المتوارث» من وجهة نظر النص.

ترتبط صورة علاقة الذات بالآخر في نص «مقاس عربي»، بالقلق الوجودي المقترن بسطوة انشداد الذات إلى الآخر، برغم محاولة الانفصال عنه كآخر متسلط بـ «رجولته» التي تمثل عاملا معيقا للآخر قبل أن تكون معيقا للذات في حد ذاتها، إنها تقوم بمحاولة تأسيس نفسها كذات مستقلة عنه، ولكنها تعود في النهاية إلى صورتها النمطية التي رسمها لها المجتمع، ويريدها لها الآخر؛ لأن شيئا ما تُعَبِّرُ عنه في فاتحة النص بـ «هيكلي المتوارث»، وفي خاتمته بـ «ظلي الأعمى»، يبقى في داخلها ويشدها إلى الآخر، ويعيدها إليه كجزء منه من جديد، ولعل دالّي «المتوارث» و«الأعمى» حاملان إيديولوجيان يرمزان لامتداد الأنساق الاجتماعية وهيمنتها على الذات من الداخل، فـ «المتوارث» دالٌّ على الاستمرار والتوالد والالتصاق الجامد والتسليم بكل ذلك على جموده، وهو لصيق بالمجتمع بوصفه «الآخر الجمعي»، بينما «الأعمى» دال على احتجاب الرؤية، والتوقف، والانقطاع، والوحدة، وهو لصيق بالذات بوصفها المعادل الرمزي للذات/المرأة عموما كـ «ذات جمعية»، فبرغم محاولات انسلاخها عن الآخر وخروجها عن دائرته يظل هذا الانسلاخ في إطار مسلمة «الحاجة / الظاهرية (الشكلية) / إلى الآخر» وضرورة البقاء معه، والعودة إليه بعد محاولة الانسلاخ عنه؛ لأنها ذاتٌ غير قادرة عن التخلي عنه تماما «أشعر بالوحدة ..../

أتلذذ بطعم الإعادة..»، إذْ لا يمكن أن يكون التخلي التام عنه مجديا؛ لأن ذلك معناه الانعزال، والانكفاء على الذات، والاغتراب الاجتماعي والنفسي، في حين سيكون المجدي نابعا من تخلي الآخر عن المركزية الأبوية التي يتكئ عليها، ويمارسها كواجب من واجبات «الرجولة التي تجلده قبل أن تجلدها».

4 ـ تشفير البنى وتعرية الأنساق:

إن النص يبرز هاتين التيمتين (محاولة الانفصال عن الآخر وفشلها عن القيام بذلك) منذ الفاتحة النصية ويستثمرها في الخاتمة كذلك؛ ليصبح نصا دائريا، يعتمد أولا على إظهار نسقية المتوارث، وتقليدية المجتمع، وثانيا على إظهار تحول هذه الأنساق إلى داخل الذات نفسها، بسبب هيمنة الفعل الثقافي والاجتماعي من حولها (المتوارث)، كرمز لتحول القهر الخارجي إلى داخلي، وتحول الضغط من المجتمع ذاته إلى الذات نفسها، فيكون المعيق حينئذ مزدوجا خارجيا (المجتمع)، وداخليا (الذات نفسها)، يأتي في فاتحة النص:

«**في اصطخاب المساء**
بعروق من الضحك الفضي
ألملم المسامات النائية
عن هيكلي المتوارث

أرميه بوابل من الصراخ الراقص
يتساقط الألم المتفجر
شهقة..
شهقة..»

ويأتي في خاتمة النص:

«**أتهجاك**
أدخل مرة أخرى
في كينونة الحلم الممتد
براكين ضوئية في دهاليزك ..
لكني هذه المرة
لا أتعثر
إلا بظلي الأعمى
الذي يسبقني إليك..!»

إن «المتوارث» في المفتتح متعلق بـ«هيكل الذات»، و«العمى» في النهاية متعلق بـ«ظلها»، وكلاهما فاعلان خارجيان، أي أنهما يكمنان على مبعدة من دواخلها التي ترفض الفعل النسقي، وهيمنة الآخر نفسه، وفعله الذي يتغيا تحويلها إلى مسخ أو شبيه بالمسخ، أو فلنقل إلى شبيه بالآخرنفسه، وعلى مقاسه هو:

«**أدخل في كينونة الحلم الممتد**
براكين ضوئية في دهاليزك

لكني أتعثر بأزمنتك الظامئة

إلى إعادة صياغتي على مقاسك»

فالهيكل معجميا هو الإطار الخارجي أو البناء المورفولوجي / الشكلي للكائن، بينما الظل هو الشبيه المنعكس عن طريق الضوء المسلط عليه من الخارج، وهي بذلك تصر على إلصاق التردد في اتخاذ قراراتها بشأن تحديد مصيرها، وكذا تيمة العودة إلى الرجل بعد طول تفكير في الانفصال عنه بالمظاهر الشكلية الخارجية لها، أي أنها مسلمات اجتماعية حتمية لا تمثل قناعاتها النابعة من الداخل، وهو ما يدل على انفصال الذات نتيجة للهيمنة الذكورية التي يصعب تجاوزها كليا من وجهة نظر النص؛ لأن ذلك معناه الانعزال عن المجتمع والوحدة والغربة فيه كما أشرنا.

5 ـ تحول الأنساق الخارجية وهيمنتها على الذات من الداخل:

إذا كانت فاتحة النص تعالج القضية في بعدها الاجتماعي العام فإنها في الخاتمة تعالجها في مستواها الذاتي الخاص، إذ تنعكس ممارسات الأنساق الاجتماعية والثقافية القارة من داخل الذات نفسها، لتتحول من الخارج إلى الداخل، ومن العام إلى الخاص، كدلالة على مدى سطوة هذه الأنساق وسلطتها عليها، وعلى عدم مقدرتها في التخلص منها لأنها إن فعلت فستكون النتيجة انكسارها، بينما يظل الآخر على هيمنته وتسلطه غير فعَّال وغير متحرك وغير راض باستقلال الذات اجتماعيا وفكريا ونفسياً عنه.

أما بنية النص الواقعة ما بين هاتين البنيتين (الفاتحة والخاتمة)، فإنها تحدد أبعاد علاقة الذات مع الآخر بوصفه مهيمنا يحاول إعادة هيكلة الذات (المرأة) وفقا لرؤاه وأفكاره، ووفقا لتاريخه الإيديولوجي المحدد نسقيا سلفا، وتقوم بذلك وفق طريقة درامية متأزمة تعكس الصراع الداخلي للذات وما يؤول إليه خارجيا من انكسار ومن خضوع لسلطة الآخر:

«أدخل في كينونة الحلم الممتد

براكين ضوئية في دهاليزك

لكني أتعثر بأزمنتك الظامئة

إلى إعادة صياغتي على مقاسك

أتعثر بقامة رجولتك

التي تجلدك

قبل أن تجلدني

لذلك،

ألوذ بالمسافات القريبة من بوابة النسيان

أتكوم ضوءاً يطهرني من مياهك الآسنة

أستعيد أنفاسي

ألملم ما تبقى من حواسي

أستفيض نداءً متوسلاً

لمحكمة القلب الطينية

أن تنقي دمي من سطوة خلاياك

ألجأ إلى تمرينات التنفس

كي أطلقك من صدري

دمعة..

دمعة..

أتكدس في الركن القصي من ضوئي

الذي لم تصل إليه نجومك

أخاتل الصمت المنبوذ في أضلعي

....

....

أشعر بالوحدة....

أتلذذ بطعم الإعادة..

....

للذاكرة ثقوب إسفنجية

حينما تمتلئ بالضوضاء

يظل مرجعها أبديا.».

ينهض هذا الملفوظ على مجموعة من المتواليات التي تتأسس على الحركة الدرامية المتوترة والمتواترة معا، إذْ تقوم كل متوالية منها على فعل يؤسس لحدوث آخر، فدخول الذات في كينونة الحلم الممتد يؤدي إلى التعثر بأزمنة الآخر التقليدية، والمتعطشة لتدجينها وسلب كينونتها كذات لها هويتها وطمس هذه الهوية، ثم يستمر التصاعد في بنية النص دراميا لنعيش

تبعا لذلك عنف الصراع مع الذات، ونصل معها إلى أوجه، ثم نعود مع الذات إلى الانحدار من التصاعد إيذانا بالعودة إلى نقطة البدء المهيمنة، فالذات تحاول الدخول فتتعثر، وتلوذ بالمسافات القريبة من بوابات النسيان وتتطهر من مياه الآخر الآسنة، وتتوسل لتنقية دمها من سطوة خلاياه، وتلجأ للتمرن على التنفس لإطلاقه من صدرها، ولكنها في كل ذلك تشعر بالوحدة، وتطفو على السطح الذاكرة ليصبح المرجع أبديا.

إن هذا الملفوظ بذلك يبرز مدى الصراع القائم بين الذات وذاتها فكريا ونفسيا، وبينها وبين الآخر، عبر مسار صوري يحدد ضعف الذات، مقابل سلطة وقوة وقسوة الآخر (الرجل / المجتمع) على نحو: «-دهاليزك -مقاسك -رجولتك -مياهك الآسنة -سطوة خلاياك...»، معظم مكونات هذا المسار الصوري تأتي صفة ضمنية للآخر أو شبه صفة له، وهي في معظمها تحيل إلى «هيكلي المتوارث»، بوصف هذا الهيكل نتاجا اجتماعيا وثقافيا وتاريخيا جعلها على هذه الصفة وعلى هذا البعد الهيكلي، المجرد من الروح، كل هذه الصور المشفرة إيديولوجيا وثقافيا واجتماعيا تحمل معها نسقا حضاريا منفتحا على آفاق التاريخ الذكوري الأبوي المهيمن، ويعيد إلى الذاكرة الصور النمطية للمرأة منذ بدء الخليقة، ويستبطن الأبعاد الرمزية التي ساهمت في رسم ملامح هذه الصور النمطية بشكل أو بآخر، وقد عمدت الكاتبة إلى شَحْنِ هذا النسق إيديولوجيا، ومن ثم

تشفــيره، بحيث يصعب الوصول إلى خبايــاه الدلالية إلا بعد لأي، وحفر، من جهة، وهربا من سلطة القارئ، ورقابة المجتمع، من جهة أخرى.

وآخر مــا يمكن قوله هنــا أن النص يعمل علــى استبطان وتكثيف جملة من القضايا النسوية، ويعالجها عبر إبراز علاقة الذات بالآخر، التي تؤول في النهاية إلى فقدان موضوع القيمة المستهدف من قبلهــا، والمتمثل في امتلاك الحرية والانفصال عن الآخر المتسلــط، كنوع من رفض ممارسته الموجهة ضدها، والمتمثلــة في محاولــة تحويلهــا من كينونتهــا، وسلبهــا ذاتها وطمس هويتها، وهي بذلك تتجلــى ضحية للآخر بعموميته (المجتمــع)، وضحيــة للذات نفسها بعــدم قدرتها على تجاوز المعيقات وتحقيق عامل الانفصال عن الآخر.

النص المحلل

مـقــاس عـــربي

في اصطخاب المساء
بعروق من الضحك الفضي
ألملم المسامات النائية
عن هيكلي المتوارث

أرميه بوابل من الصراخ الراقص
يتساقط الألم المتفجر
شهقة ..
شهقة ..
أدخل في كينونة الحلم الممتد
براكين ضوئية في دهاليزك
لكني أتعثر بأزمنتك الظامئة
إلى إعادة صياغتي على مقاسك
أتعثر بقامة رجولتك
التي تجلدك
قبل أن تجلدني
لذلك،
ألوذ بالمسافات القريبة من بوابة النسيان
أتكوم ضوءاً يطهرني من مياهك الآسنة
أستعيد أنفاسي
ألملم ما تبقى من حواسي
أستفيض نداءً متوسلاً
لمحكمة القلب الطينية
أن تنقي دمي من سطوة خلاياك

ألجأ إلى تمرينات التنفس

كي أطلقك من صدري

دمعة ..

دمعة ..

أتكدس في الركن القصي من ضوئي

الذي لم تصل إليه نجومك

أخاتل الصمت المنبوذ في أضلعي

....

....

أشعر بالوحدة ....

أتلذذ بطعم الإعادة ..

....

للذاكرة ثقوب إسفنجية

حينما تمتلئ بالضوضاء

يظل مرجعها أبديا .

أتهجاك

أدخل مرة أخرى

في كينونة الحلم الممتد

براكين ضوئية في دهاليزك ..

لكني هذه المرة

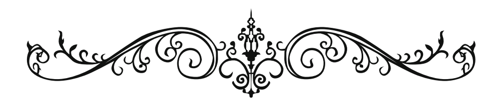
لا أتعثر

إلا بظلي الأعمى

الذي يسبقني إليك .. !

سوسن العريقي:

أكثر من اللازم: 11 – 16.



ثبت المصطلحات

عربي- فرنسي

الافتقار:	Le manque
الإنجاز:	(La performance)
البرنامج السردي:	(le programme narratif)
البرنامج السردي المضاد:	(anti-programme narratif)
التّجمع الخطابي:	(la configuration discursive)
التحويل:	(transformation)
الحالة:	(l’état)
خطاب سردي:	Discours narrative
السردية:	(la narrativité)
سمات:	(sèmes)
السمات النووية:	(les sèmes nucléaires)
الصور:	(les figures)
الصورة المعجمية (الليكسم):	Figure lexématique (lexème)
صورة لكسيمية:	Figure léxemantique
صورة نواتية:	Figure nucléaire
العامل:	(l’actant)

فاعل :	Sujet
فاعل الفعل :	Sujet de Faire
الفصل :	(la disjonction)
قيمة :	Valeur
الكفاءة :	(La compétence)
مربع سيميائي :	Carre sémiotique
المسارات الصورية :	(les parcours figuratifs)
مكون خطابي :	Composante discursive
مكون سردي :	Composante narrative
موضوع قيمي :	Objet de valeur
الوحدات الدلالية الصغرى :	(les unités minimales de la signification)
الوصل :	(la conjonction)
الوظيفة :	(la fonction)

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.

2. أ.ج غريماس، الفواعل- الممثلون- الصور، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، (النظرية السيميائية السردية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009م.

3. أ.ج. غريماس، و ج. كورتيس، تعريفات اصطلاحية، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، (النظرية السيميائية السردية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009م.

4. أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط: سيد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

5. بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات: ANEP، الجزائر، ط1، 2003م.

6. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية- أسئلة التحول، الحداثة، والخصوصية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ع: 20، مارس: 2009م.

7. جان كلود جيرو، ولوي بانينيه، السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، تـ: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ضمن كتاب: السيميائيات أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002م.

8. جوزيـف كورتيس، الأشـكال الخطابيـة، تـ: عبد الحميـد بورايو، الكشـف عن المعنى، ضمن كتاب: (السرديات والسـيميائيات)، دار السبيل للنشر والتوزيع، د. ط، الجزائر، 2009م.

9. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تـ: جمال حـضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشـورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 2007م.

10. الجيرادس جوليان غريماس، في المعنى، "دراسات سيميائية"، تعريب: نجيب غزاوي، مؤسسة نزار حداد للطباعة، اللاذقية، د.ط، 2000م.

11. جيرالـد برنـس، قاموس السرديات، تـ: السـيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط: 1، 2003م.

12. خالد بلقاسـم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط: 1، 2000م.

13. خديجـة حسـين أحمـد المغنـج، اسـتلهام التراث في شـعر عبد العزيز المقالـح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسـياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.

14. خير الدين الزركلي، الأعلام- قاموس تراجم لأشـهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ج: 3، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 5، 1980م.

15. دانيال باط، المربع السـيميائي والتركيب الـسردي، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشـف عن المعنى في النـص السردي، (النظرية السيميائية السردية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009م.

16. رحاب الخطيب، معراج الشـاعر، مقاربة أسـلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

17. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي -إنجليزي - فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د. ط، 2000م.

18. رفيـق العجم، موسـوعة مصطلحات التصوف الإسـلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: 1، 1999.

19. سـعاد الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط: 1، 1981م.

20. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 2، 2003م.

21. سوسـن العريقي، أكثر من الـلازم، صنعاء، (طبعة خاصة) ط: 1، 2007م.

22. صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

23. طـوني بينيـت، وآخـران، مفاتيـح اصطلاحية جديـدة- معجم مصطلحـات الثقافة والمجتمع، تـ: سـعيد الغانمـي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط: 1، 2010م.

24. عبد الحميد بورايو، المسـار السردي وتنظيم المحتوى، دراسـات سـيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة، دار السـبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2008م.

25. عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، د. ط، 1998م.

26. عبـد العزيـز المقالح، كتـاب الأم، وزارة الثقافـة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط: 1، 2008م.

27. عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث- قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، السنة الحادية والعشرون، العدد الحادي والثمانون، شتاء 2003م.

28. عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 2011م.

29. عصام واصل، الحركة النسوية.. الرؤى والملامح، مجلة انزياحات، مركز انزياحات للتنمية الثقافية، اليمن، ع: 4، 2010م.

30. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978م.

31. فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص- مقدمة/نظرية/تطبيق، تـ: حبيبة جرير، مراجعة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط: 1، 2012م.

32. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية جريماس (Greimas)، سلسلة مساءلات، الدار العربية للكتاب، المغرب، د. ط، 1993م.

33. ناتالي بييقي-غروس، مدخل إلى التناص، تـ: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د. ط، 2012م.

34. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د.ط، د.ت.

محتويات الكتاب

في تحليل الخطاب الشعري

يسعى هذا الكتاب إلى تطبيق أحد أعتى المناهج النقدية المعاصرة، وهو المنهج السيميائي الذي تقترحه مدرسة باريس، وقد انتخبنا مجموعة من النصوص الشعرية مجالا لذلك بغية تأكيد مدى صلاحية آليات ومستويات هذا المنهج في دراسة الشعر، خصوصا وأن جل ما تم انجازه فيه نظريا وتطبيقيا ظل متمحورا حول السرد بشكل عام والسرد الخرافي والشعبي منه بشكل خاص، كما يظهر ذلك جليا عند رواده ومؤسسيه في الفكر الفرنسي كجريماس وكورتيس وغيرهما، أو في الفكر العربي كما هو عند عبد الحميد بورايو ومحمد الناصر العجيمي ونادية بوشفرة وغيرهم.

وقد عمدنا إلى تطبيق جل آليات ومستويات هذا المنهج أولا على نص شعري كامل سطحا وعمقا، ثم استعنا ثانيا ببعض هذه الآليات فيما تبقى من نصوص في الجوانب التي اقتضت ذلك؛ مختبرين صحة الفرضية السابقة من عدمها، فرأينا من خلال الدراسة المتأنية صلاحية منهج هذه المدرسة لتحليل النص الإبداعي (الفني) عموما، شعرًا وسردًا، كمنهج في نص متكامل أو كآلية إجرائية مساعدة بجوار آليات ومقترحات مناهج أو نظريات أخرى كالتناص والنسوية.

المؤلف


ISBN:978-9947-946-52-7

www.dartanouir-dz.com